文化百科丛书

六朋畫事

朱万章 著

文物出版社



文化百科丛书

收藏拾趣
梨园快语
雷动星流
古城追忆
兰汤沐芳
北京礼俗
天下洪洞
街巷雅趣
俚语言情
养生养气
天涯芳草
天桥碎语
六朋画事
宗臣史家
书林片叶
点睛成龙
书人书札
花信东风
琴韵流水



文化百科丛书

六朝画事

朱万章 著

文物出版社



封面设计　张希广
责任印制　陆　联
责任编辑　崔　陟

图书在版编目(CIP)数据

六朋画事 / 朱万章著 . - 北京:文物出版社,2003.12
(文化百科丛书)
ISBN 7-5010-1551-1

Ⅰ.六… Ⅱ.朱… Ⅲ.苏六朋-生平事迹
Ⅳ.K825.72

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 099620 号

六　朋　画　事

朱万章　著

文物出版社出版发行
(北京五四大街29号)
http://www.wenwu.com
E-mail:web@wenwu.com
北京安泰印刷厂印刷
新华书店经销
850×1168　1/36　印张:5
2003年12月第一版　2003年12月第一次印刷
ISBN 7-5010-1551-1/K·782　定价:12元



朱万章，1968年生，四川眉山人，毕业于中山大学历史系，曾师从国家文物鉴定委员会委员苏庚春先生从事书画鉴定，现在广东省博物馆专事书画、金石鉴藏、整理与研究，副研究员、广州美术学院客座教授。曾撰写《广东省志·文化艺术志》之《古代至民国时期的广东美术》，出版论著有《岭南金石书法论丛》(文化艺术出版社2001年)、《陈师曾》(河北教育出版社2003年)、《担当》(河北教育出版社2003年)、《广东传世书迹知见录》(天津人民美术出版社2003年)等。

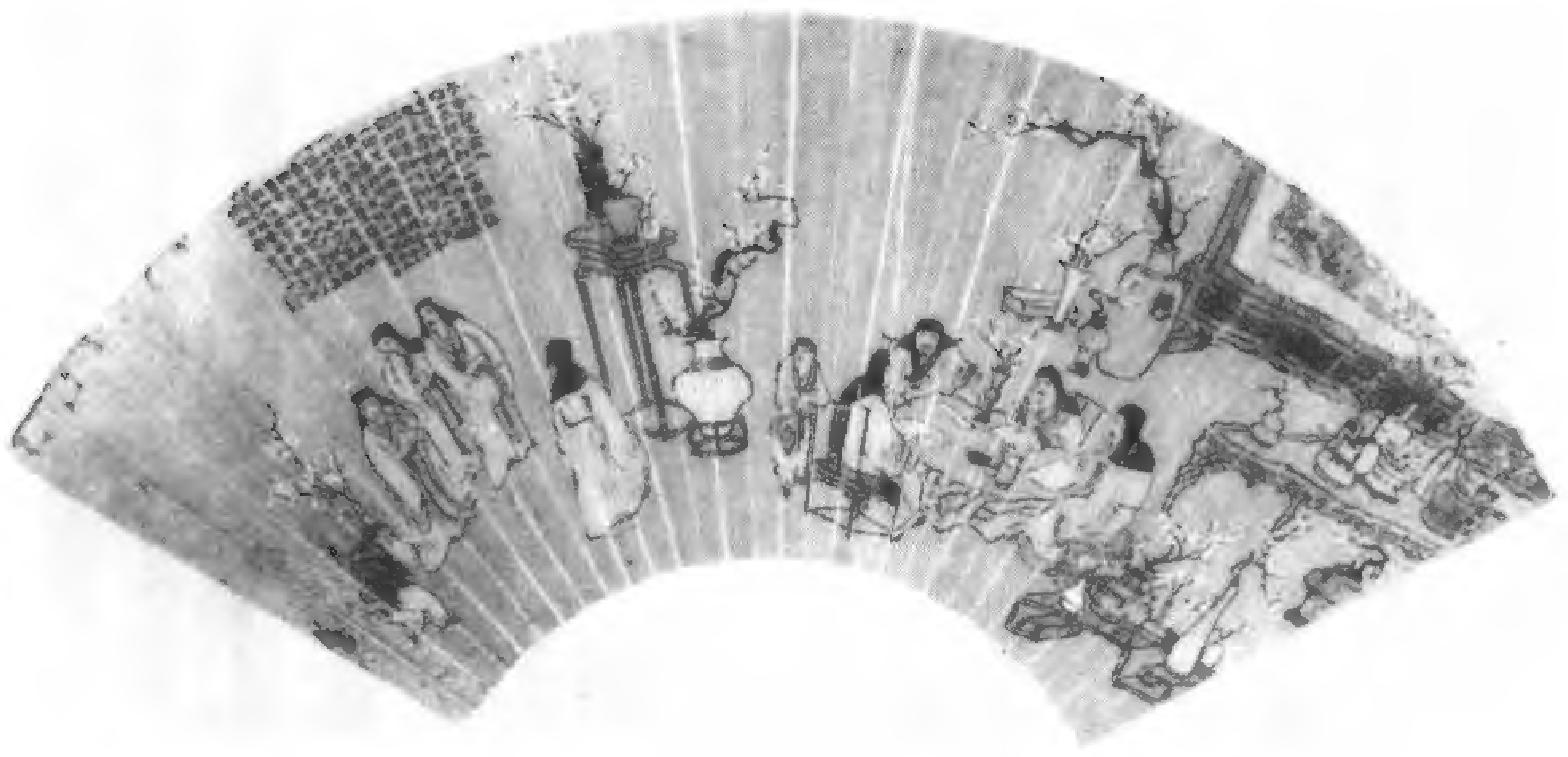
余菱《朝云诵偈图》



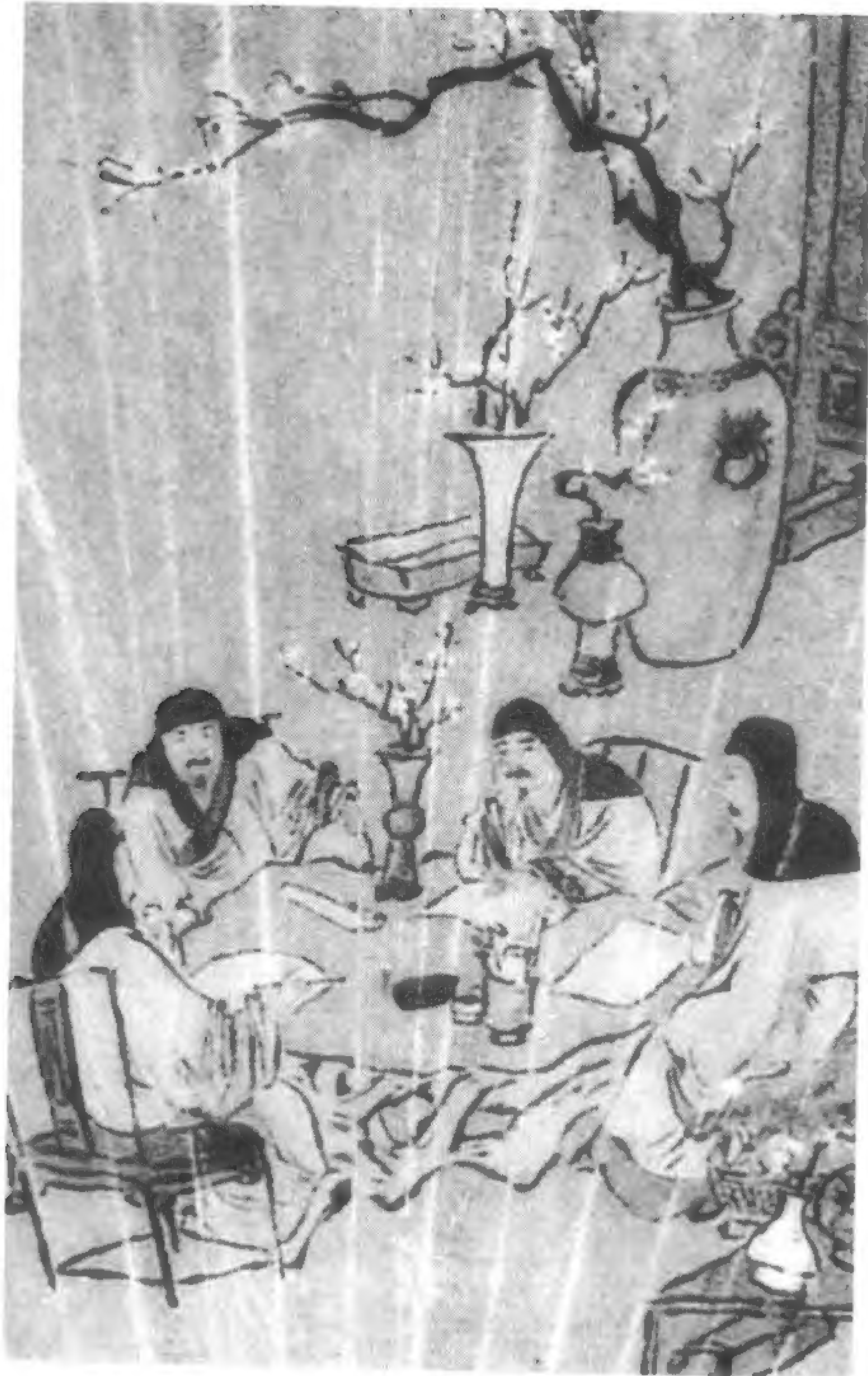
蕉阴高士图



局部



梅花雅集图



局部

山市图



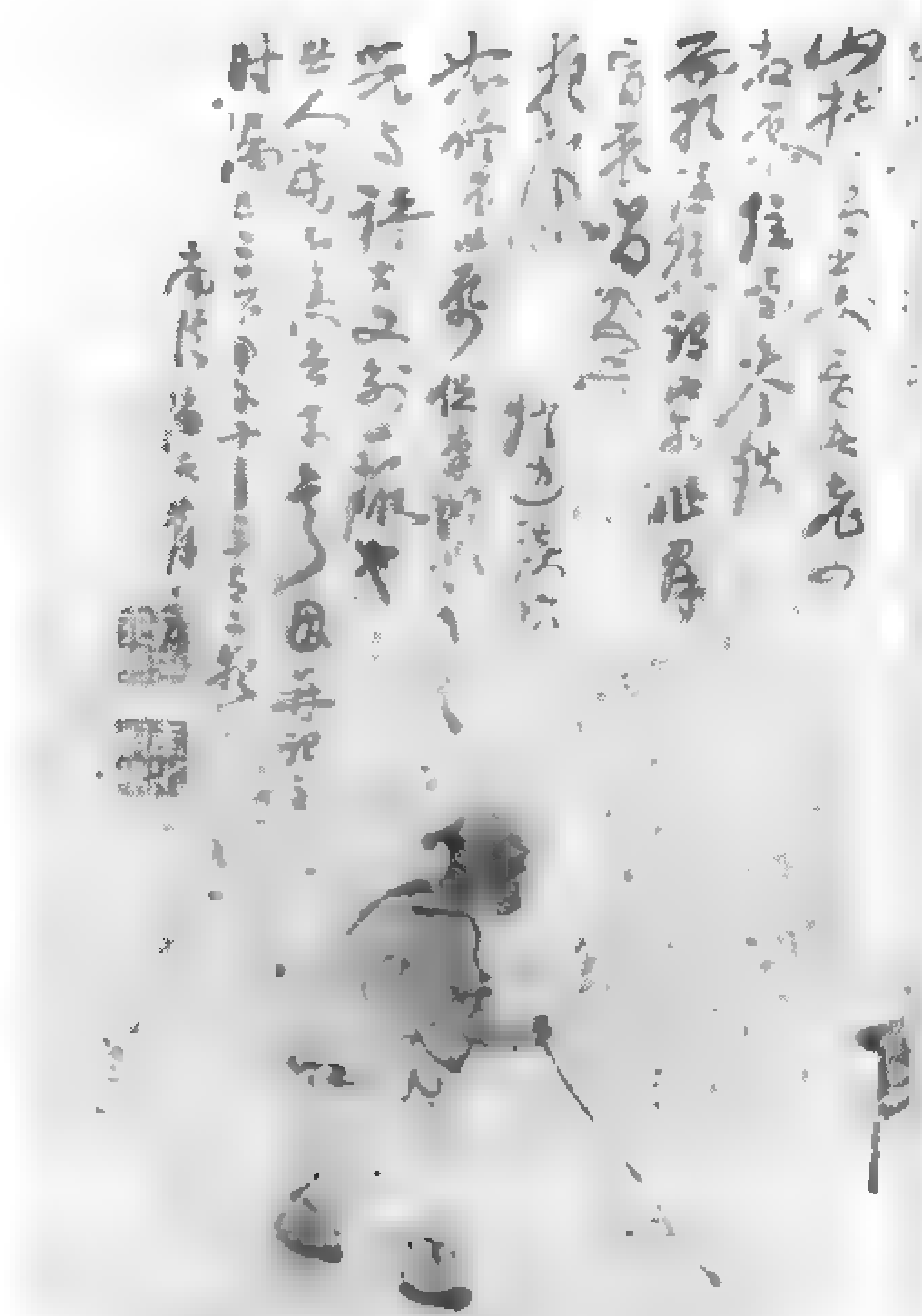
浮山采药图



局部



群盲评古图

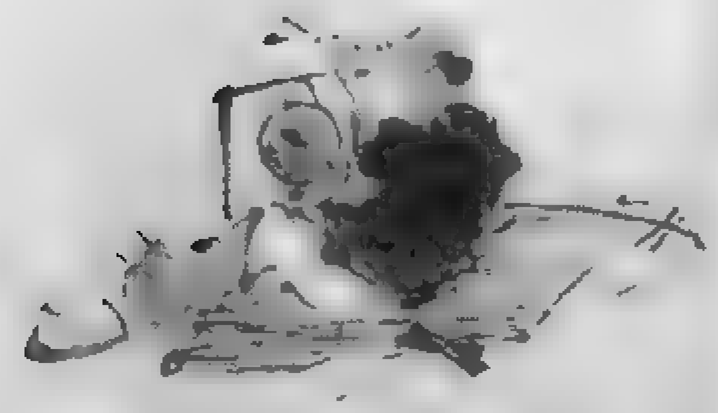


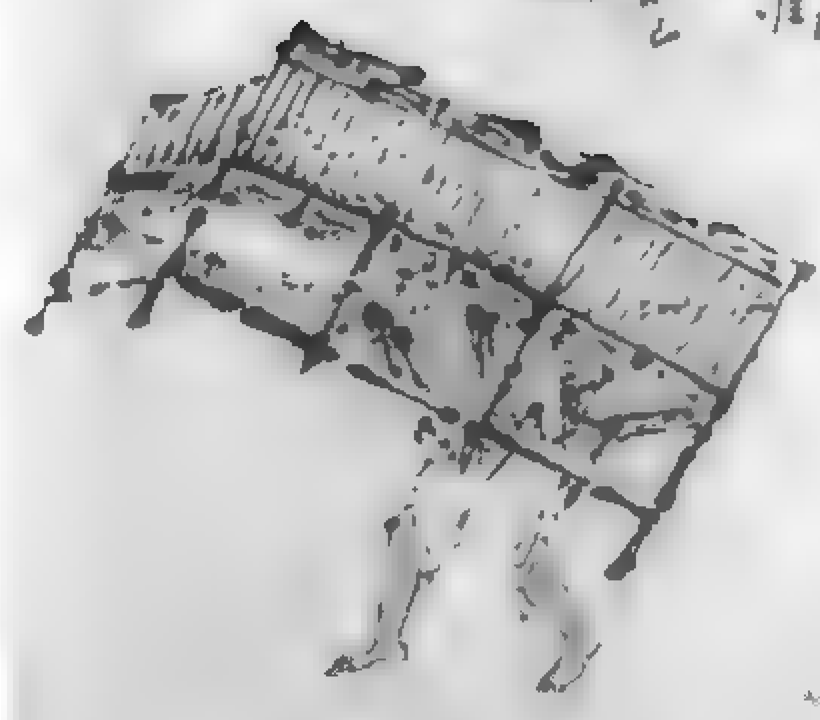
盲人聚唱图



局部



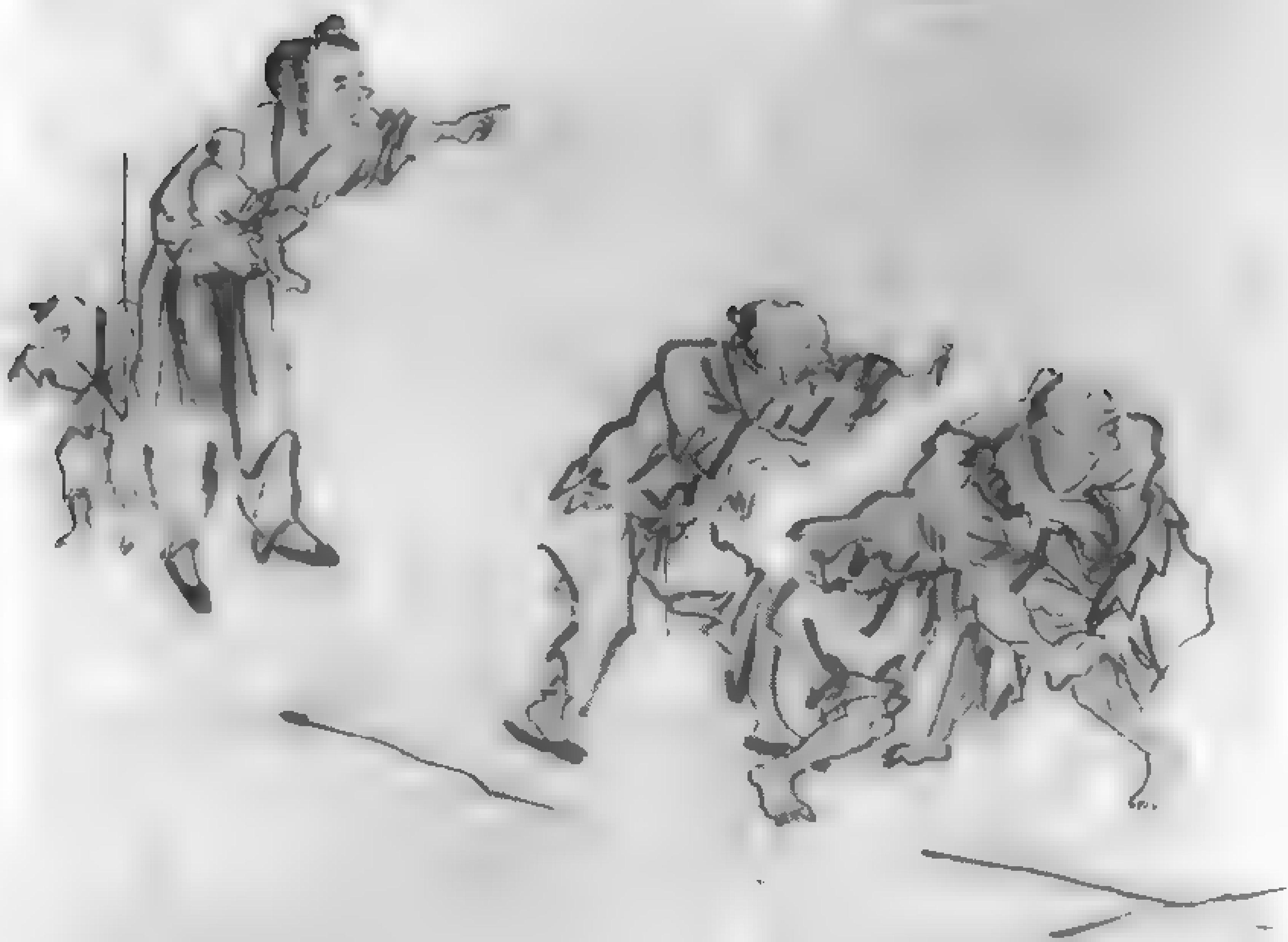








市见小品册



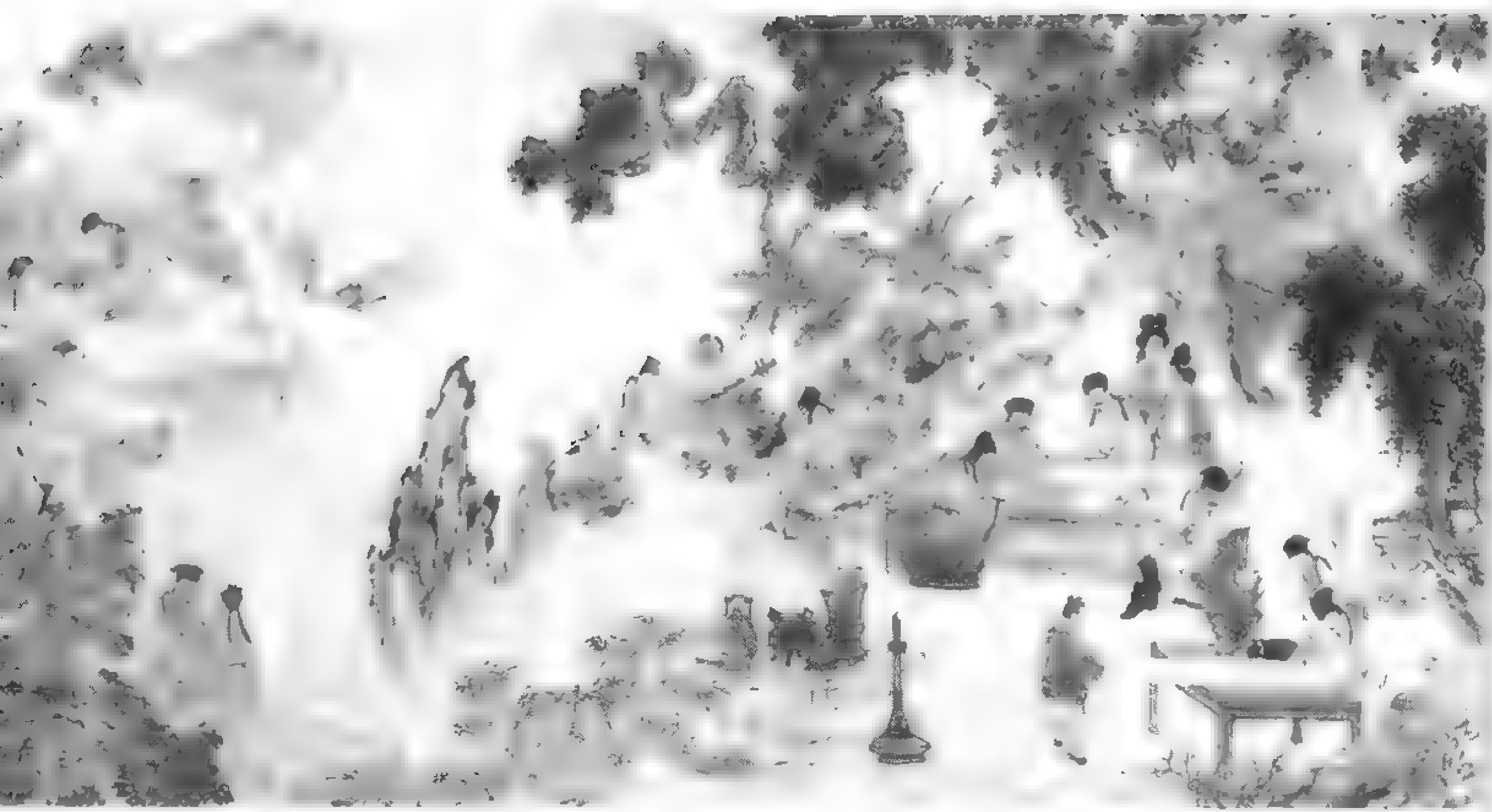
盲人打逗图



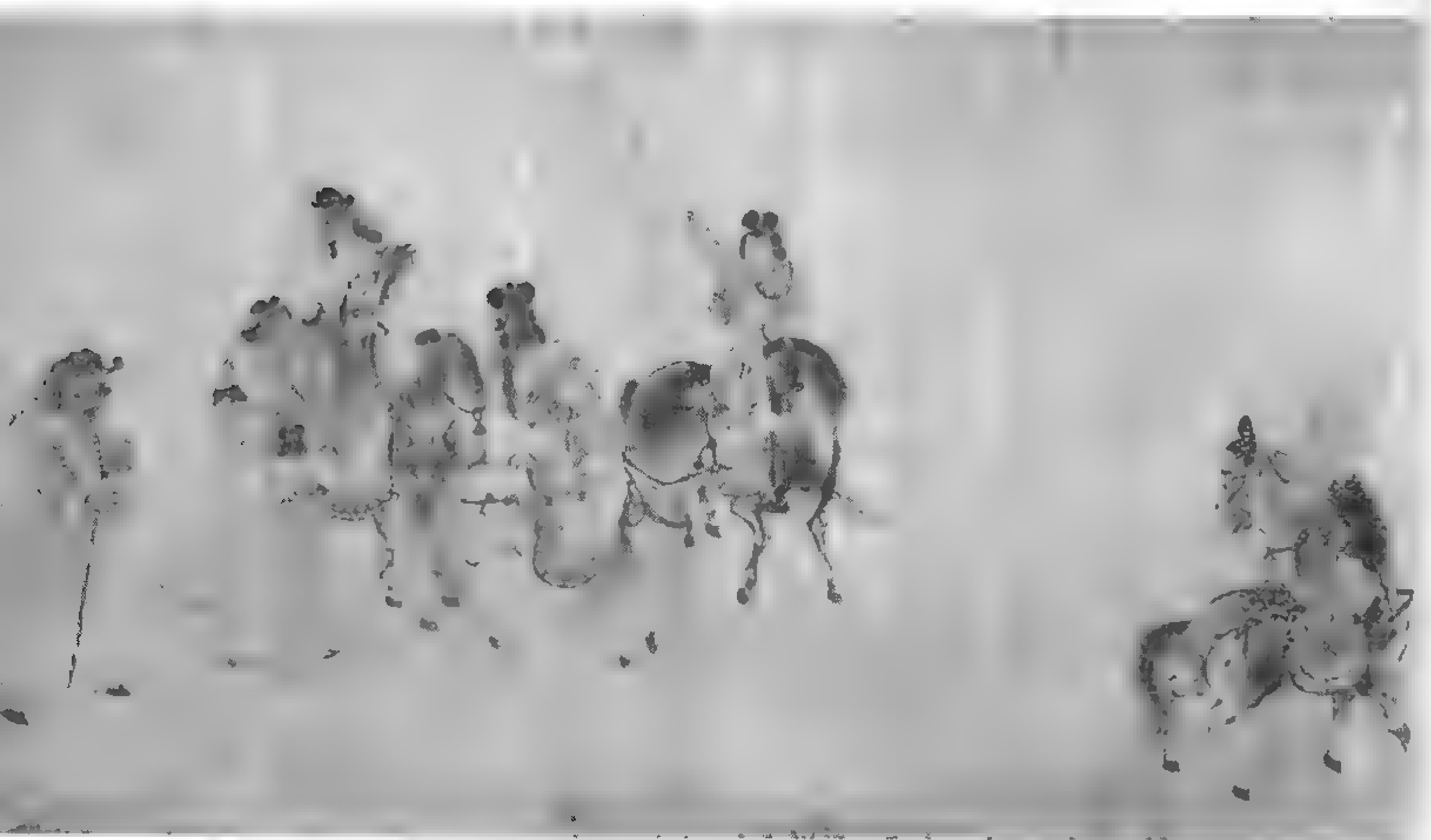
东山报捷图



金莲归院图



文会图



文姬归汉图



吕祖谦像



汉初三杰图



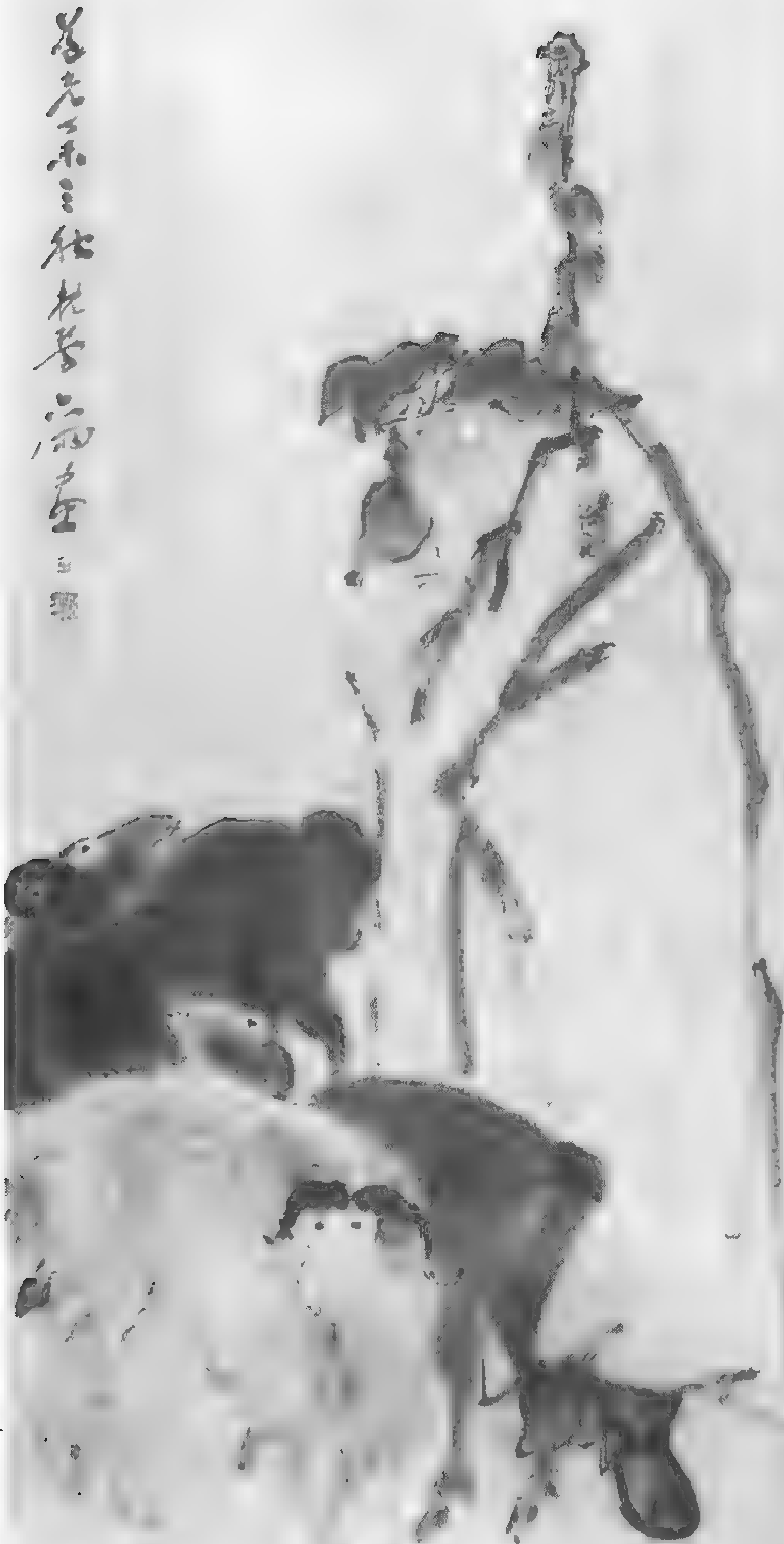
清平调图



太白醉酒图



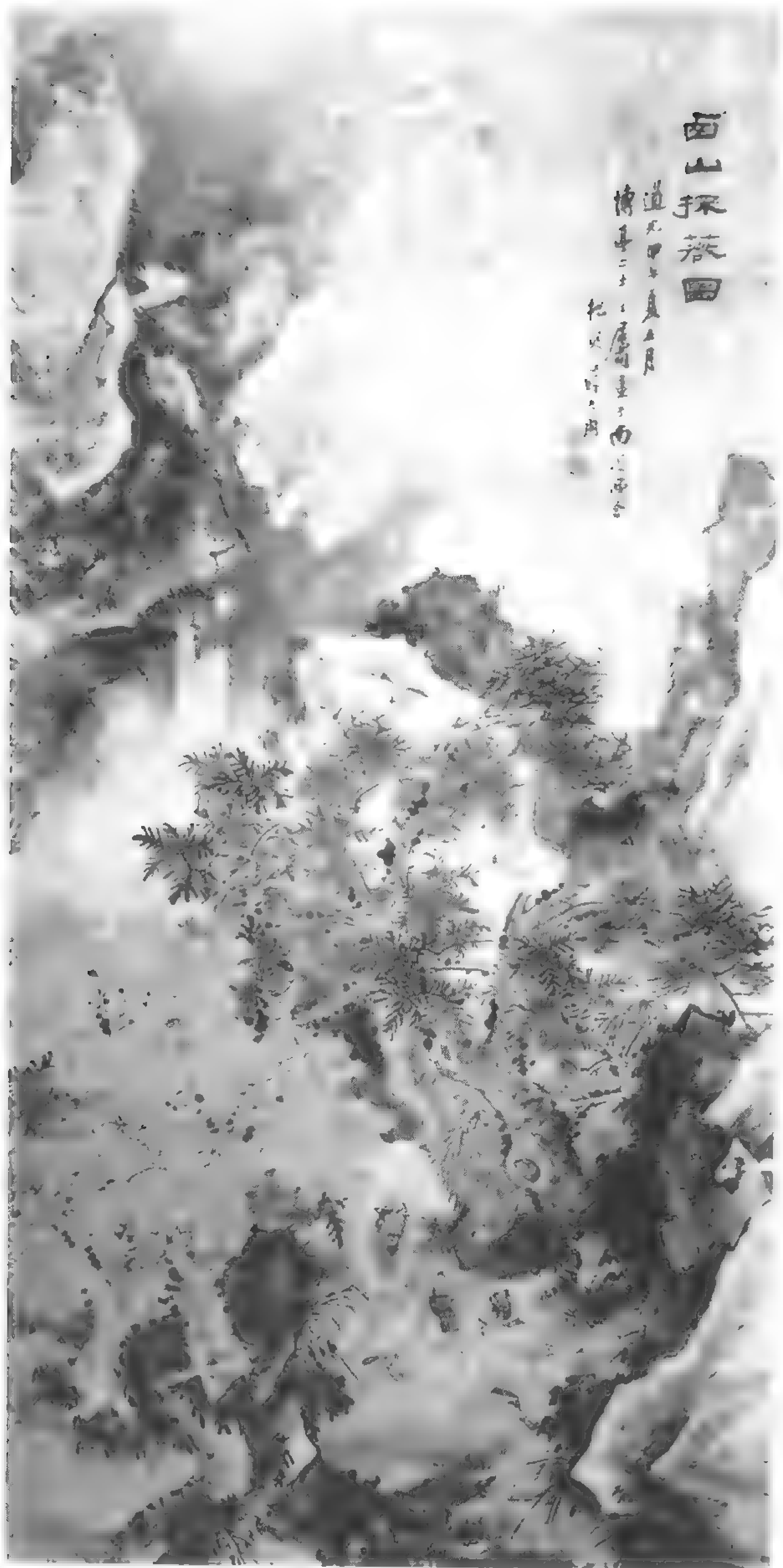
十八学士图



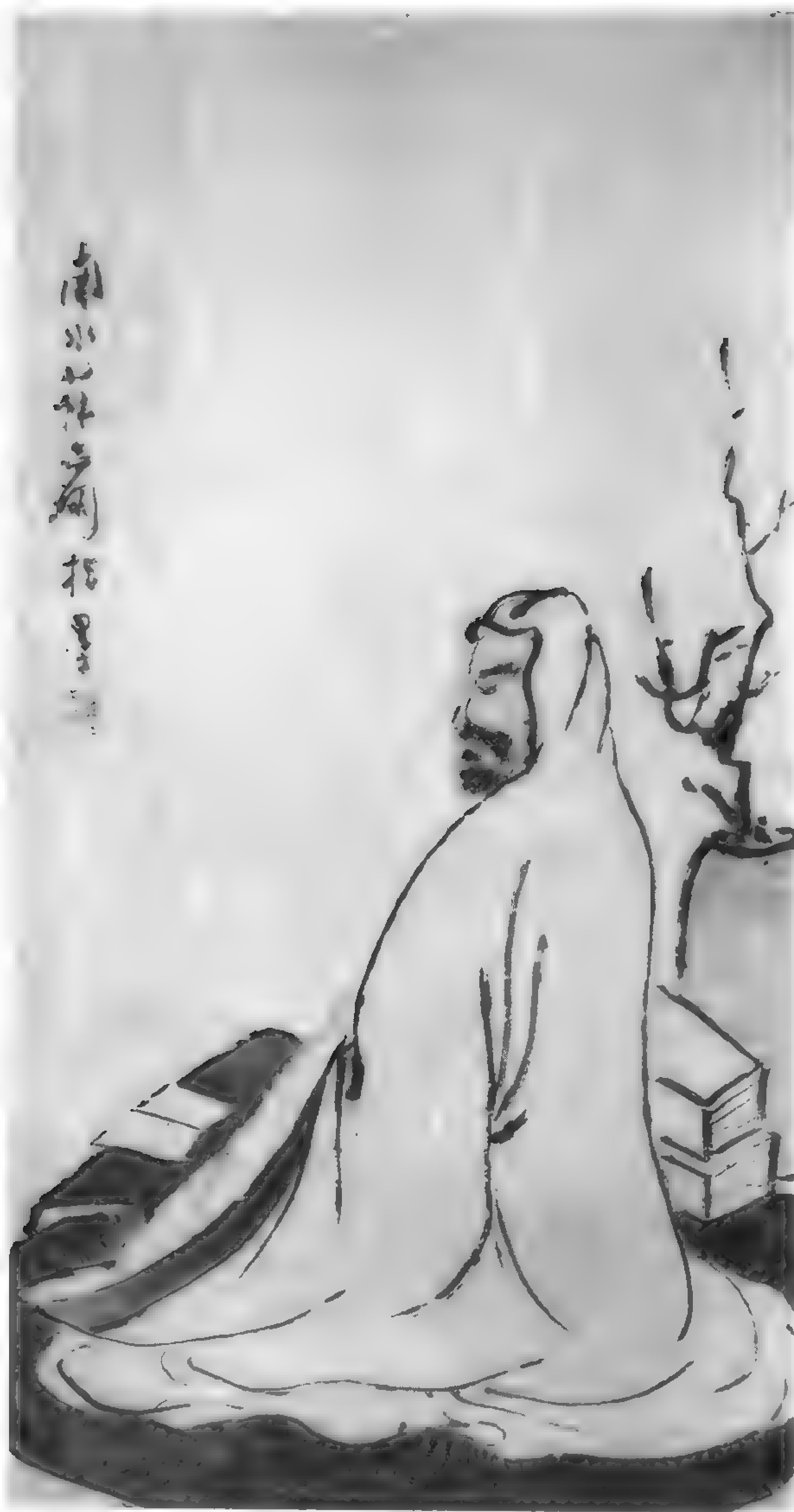
苏武牧羊图



苏武持节图



采薇图



达摩像


肆字孔方兄老兄翁
少兒童九流三教憑
化弄公所不公空門
不空此中便是神僊
洞裏黄銅香穿寶孔
也黑眼睛紅害成癱
氣成癱外邊難進中
工工少些廉恥朋些
難通參要烘二喜要
用好財東經營萬種
問幾个頭蟲蟻狂丁
酉清和月

通宝图

肆字孔方兄老兒翁
少兒童九流三教憑
化弄公門不公空門
不空此中便是神僊
洞實黃銅香穿寶孔
也黑眼睛紅害成癱
氣成竅外邊難進中
工工少些廉恥朋些
難通參要烘二音要
用好財東經營萬種
悶煞丫頭嘉慶在丁
酉清和月

局部



渔舟小憩图



红棉八哥图

识得庐山真面目

通常我们说到一个画家，往往只是说他的绘画造诣，其他方面则很少提及。其实画家也是一个实实在在的人，虽然绘画是他的长处，但是也只是生活的一部分，他的喜怒哀乐也和常人一样，也有他的饮食起居和待人接物。因此，要了解一个画家就应该知道他生活的全部，这才是完整的。比如我们常说的徐渭、郑燮等，都有大量的趣闻逸事和他们的绘画一直广为流传。难能可贵的是，绘画作品有可能被毁失传，而这些故事却能永久地流传。即使是印在书籍上的文字丢了，还有口头传播的形式。最为原始的传播功能，再次发威，显示出它所特有的威力来。

说到底，一个画家的作品不能仅仅看成是他技艺的发挥。其实是他的性格、修养和学识诸多方面因素的体现。换句话说，他心灵中最本质的东西，都能在他的作品里得到淋漓尽致的体现。因此，我们要真正了解一个画家，就应该了解

他生活的全部，这样才有助于了解他的绘画，也就是这样才能识得庐山的真实面目。

广东籍贯的清代画家苏六朋就是一个很具性格的艺术家，由于他的活动范围所限，出了广东，他的面孔就显得陌生。他多才多艺，在为我们留下作品的同时，也留下许多动人的故事。感谢广东省博物馆的朱万章先生，应我们之约，写下了这本《六朋画事》。他在向我们介绍作品的同时，也讲述了苏六朋的生平。比如，他参加寄园觞咏，并且留下吟咏，其中有这样的句子：

流水行云各无迹，人生如寄聊徜徉。

从这我们可以知道他是善于诗词的，而且毫无拘谨，风格质朴，绝无做作之态。同时，也看出他的性格的放荡不羁，当为性情中人。

在苏六朋的作品里，多次以盲人为题材，说明他的性格是很开朗的，目光也是很独特的，把笔触伸向这个被遗忘的角落。在他的作品里有了《盲人评古图》、《盲人聚唱图》等，竟然把盲人的形态描绘的栩栩如生，真是难得。这样的作品不是心血来潮信手而成的，说明他经常扎堆在盲人中，去观察体味他们

的面貌和表情，揣摩他们的心态，这才有了如此生动的作品问世。也许苏六朋当初不是朝着盲人去的，是在社会的基层长期生活，仔细观察众生之百态，偶然发现盲人这个特殊的人体。在他的眼里他们不是残疾的，而是有着常人所不及之处。他及时地抓住这一点，并在绘画里表现出来，就使得他的作品有着独特的个性。其实，这是一个大家都能看到的内容，但是在别人熟视无睹的时候，他抢先一步，就成了风格。

古人十年寒窗是一件很辛苦的事情，虽然有金榜题名的结果，但是那毕竟是少数，总而言之，这是一件苦不一定尽，甘不一定来的事。这个内容在苏六朋的画里依然体现出来，比如他的《油灯夜读图》，画一读书人盘腿而坐，一小桌、一盏灯、一卷书，表现出特定环境里特定人物，我们看到的是场景，其心情只能去揣摩了。在读书人的身后有一铜瓶，插着一枝绽放的梅花，这里不就寓意无穷了。既体现了读书人的高雅，也表示了他的精神寄托，这自然也就是他读书的动力所在了。别小看这幅小画，没有长期的接触和仔细的观察，是怎么也画不出来的。就说读书人身后的物品吧，

在大千世界里可取之物甚多，为什么偏偏选中铜瓶、梅花，这肯定与画家的情趣有关。也许就是这个背景的不同，就会使画面的内涵大打折扣。苏六朋也深有感触地题诗：

灯前自了读残经，风入疏廉月入棂。
坐到夜深谁是伴，数只梅萼一铜瓶。

对吸毒苏六朋也有直接的嘲讽和规劝，书中有详细描述，这里不再赘述。

难得的是这位布衣终老、足不出岭南的画家却声誉海内，并有“岭南漫画之父”的称号。他以世俗人物画为主题的绘画，不仅在广东绘画史上，即使在中国绘画史上，也有着一定的地位。通过这本书我们可以全方位地了解一个画家，对于我们理解他的绘画也有着莫大的益处。

朱万章先生是广东省博物馆的专家，多有学术论著，感谢他一改文风，为我们写下了这部雅俗共赏的书稿。让我们在轻松中获得了知识，在收获的同时又感到了轻松。

崔陟　癸未年十月于沙滩红楼

自　序

人物画自唐宋以来，取得长足的发展。明清以降，随着世俗文化的发展，人物画由原来的文人画逐步转向为世俗画，尤其是当时商业经济较为发达的晚清岭南、上海一带表现为甚。苏六朋便是这样一位应运而生的杰出人物画家。

苏六朋的人物画在清代嘉、道年间在的岭南地区影响较大，他与另一位同时代的岭南画家苏仁山并称“二苏”。他的以世俗人物画为主题的绘画不仅在广东绘画史，即使在全国画坛也有一定的地位。而且，作为一个职业画家，苏六朋也是一位诗人、书法家，他的绘画也是山水、花鸟兼擅，同时也和当时的文人墨客保持着良好的社交关系，在画史上留下许多的动人故事。但对于这样一位多才多艺的画家，人们对他的情况却缺乏足够的了解。基于此，本人数年来将关注的重心定格于苏六朋及其画事，尤其注重从时人的诗文集和苏六朋本人的传世书画中搜寻相关资料——这种来

源于第一手的文献显然有助于人们更直观地了解这位在中国美术史有些陌生的画家。

既往的苏六朋研究中，对于他的艺术成就涉足甚多，而对于其身世、交游、画迹以及与绘画相关的各类艺术活动则鲜有所及。本书则是在前人基础上钩稽索隐，略人所细，详人所遗，对苏六朋画事作全面探讨。限于体例，书中未能对引文出处一一注明，这是需要大方之家给予谅解的。

癸未秋仲眉州后学朱万章谨识于羊城之聚梧轩

目　录

家世与翰墨因缘

清代广东画家中，足迹不出岭南而声名享誉海内者，山水推黎简，人物推苏六朋。很有意思的是，两人均为顺德人，并且均以布衣而终老。

苏六朋为顺德勒流镇南水村人。顺德自古以来便是人文荟萃之地，这里钟灵毓秀，地灵人杰，单明清两代所出之书画家、诗人就有数百人，几乎相当于广东其他地区文人的三成以上。以书画而论，明代有李孔修、钟学、邓翘、梁孜、梁元柱等广东名家，清代著名者如陈恭尹、彭睿壦、薛始亨、张锦芳、黄丹书、郭适、苏仁山等，均是在广东美术史上可圈可点的人物。一些不甚有名或并非专业从事书画创作的文人墨客甚至市井俚人、野夫樵子等也大多雅擅丹青，不可胜数，近年出版之《顺德书画人物录》所收已故顺德籍书画家就多达四百余人，在一个小小的县级行政区域里便有如此众多书画家，在广东，仅此一地而也，即使在江浙、京津地区，也是不多见的。苏六朋就是出生在这样一个有着悠久艺术传统与文化底蕴的山水之地，自然也就在其潜移默化中种下了

翰墨因缘。

对于少年苏六朋的情况，由于史料的阙如，我们几乎无从得知。现在所知道的、对于了解苏六朋早年从艺的经历极为重要的资料来自于他的父亲。苏六朋的父亲名叫奕舒，以行医为生，同时擅长绘画，与广州五凤村东漖珠岗纯阳观道士李明彻是要好的画友。按，李明彻（1754—1832 年），字飞云，一字青来，广东番禺人，年十二即入罗浮山冲虚观道籍。他不仅是一个道士，还是一个天文、地舆学家、画家，至今所存的纯阳观望斗台，便是他观察天象的遗址。据说在道光二年即公元 1822 年阮元督粤时所修的《广东通志》中的《海防图》就是由他绘制的，他同时善画山水、人物，还著有《圜天图说》、《黄庭经注》和《证道书》等。奕舒住在该观的松枝馆与李明彻结伴作画。现在虽然由于画迹的不存也很难了解苏六朋父亲的画艺，但可以相信的是，苏六朋自幼便是在这种家庭环境中接受了艺术的熏陶。

在现在的顺德南水村，几乎找不到与苏六朋直接相关的遗迹和资料，但前几年族人在修葺祠堂时发现几件苏六朋及其儿子苏腾蛟的巨幅大画（后来由南

水村将其捐献给广州的一家美术馆），可以作为苏六朋在其故乡受到敬重的例证。但要了解其他有关苏氏的情况，也就很难了。笔者所能掌握的文献资料和传世画作表明，苏六朋一生的大部分时间是在广州度过的。因其父亲长期活动于广州，所以苏六朋幼年甚至出生地在广州也是极有可能，有待于史料的进一步挖掘和梳理。

德堃高足

有史记载的苏六朋最早的从艺经历是从他到罗浮山读书并学画开始的。因为苏六朋父亲奕舒的好友李明彻同时也是罗浮山道士，所以早年由其父携带经常赴罗浮山是可能的事。当时罗浮山宝积寺有一位画僧叫德堃，原姓李，字载山，一作在山，号罗浮画禅、罗浮山人、罗浮道人、德山人、罗浮老人峰下看云僧、罗浮山黄龙观道子等，本来为江西人，所以也别署江右画禅。他在嘉庆年间来到罗浮山，在宝积寺参禅、作画、授图，晚年则为广州惠福路大佛寺住持。有关他的文献资料极少，仅见于《珍帚编》、《罗浮日记》、《听云楼诗钞》等，《岭南画征略》及《清代画史补编》均引

自以上诸书，寥寥几语，只知他能诗，工画人物，亦擅写真，尝为谭敬昭（1774—1830年）作《云泉雅集图》、为黄培芳（1778—1859年）作《粤岳山人採芝图》。与黄培芳交善，黄培芳曾写有《晤罗浮僧德堃》诗曰：

昔同外海茶庵聚，今日羊城岳庙逢。

弹指廿年行脚老，白云红叶听霜钟。

从中可看出黄培芳与德堃已有数十年交情。

德堃因其兼善绘事，所以在僧、俗两界颇负时名。在当时广州的六榕寺、肇庆的梅庵均有他所作白描佛像人物，人们甚至将他比作贯休。据说曾有显贵者以百金求其画，而他却不为所动，其气节如此。邑令熊炳离非常敬重他，专门为他修缮寺庙并建亭于卓锡泉，名曰："味泉"，意思是说与德堃饮其泉而味其味。《博罗县志》称其画"益为世重，得其片纸，珍若拱璧"。

德堃所画人物线条简洁，笔致超逸，取材多以历史人物或民间流传的风俗人物为主，如苏武牧羊、麻姑献寿、东方朔偷桃等等。笔者所见他传世的二十余件画迹中，最早的《苏武牧羊图》（广东省博物馆藏）作于嘉庆九年（1804年），

最晚的是作于道光二十五年（1845）的《徐信与苏轼图》（原澳门贾梅士博物院藏），据此可知他的主要艺术活动年代大致在1804至1845年间。

德堃的传世画作以人物为主，兼及山水、花卉。人物尤以简笔、白描居多，“以写道释为宜，意近古朴”（壶道人题《琴歌图》）；山水、花卉则为人物陪衬。《徐信与苏轼图》表现的是苏东坡为苦吟诗人改诗的故事。画中徐信倾身聆听，苏轼展卷诵读。人物线条遒劲、流畅，笔简意远。再对照苏六朋的此类作品，可知确为一脉相承。《苏武牧羊图》则是勾出线条后则施以淡彩，人物头巾略显鲜艳，与近世海派画家任伯年的同类作品风格接近。其他作品主要有《麻姑寿星图》、《铁杵磨针图》、《三酸图》、《题壁图》、《陈希夷高睡图》、《梅花人物图》等，均为传世力作。

《麻姑寿星图》横幅作于道光十五年（1835年），作者自题“道光乙未秋九月画于仙城之群玉山房，罗浮老人峰下看云僧德堃”，钤白文印“德堃”和朱文印“载山”，据此可知他在1835年时已在广州。图中麻姑手托仙桃，寿星握灵芝，神态安详。按习俗，祝女寿多绘麻姑，

祝男寿绘寿星，男女同祝则将麻姑与寿星合绘一幅，是图即属此类。

《铁杵磨针图》系根据唐代诗人李白年少时在四川彭山读书的故事而写。明朝史学家曹学佺编著之《蜀中名胜记》卷十二《上川南道》云：“（彭山）县东北二十五里，有磨针溪，在象耳山下。相传李白读书山中，学未成，弃去，适过是溪，逢老媪方磨铁杵。问何为，曰欲作针耳。白感其言，遂还卒业。”此图表现的便是李白毕恭毕敬向老妪请教的情景。图中人物形象生动。李白的虔诚、老妪的专注、画童的谦卑都表现得惟妙惟肖，尤其在刻画山石、树木上，用淡墨皴染，再略加浅绛设色，留白处横为缭绕白云，纵为飞瀑流泉。人物置于山脚泉石旁，逾见蜀山之磅礴气势，实为德堃传世作品中少见的山水佳构。此图绢本，纵 167.5 厘米，横 65.2 厘米，现藏于广东省博物馆。

德堃也善写梅花，传世的有作于道光二十二年（1842）的《梅花人物图》横幅。图中一老者坐于雪地，前置一砚、一洗、一笔、一纸。老者神态怡然，凝目远眺。身后苍松挺立，身旁寒梅点点。梅花叶疏花茂，冷香浮动。作者自题诗

云：

为访梅花雪里过，横斜篱落足吟哦。

一溪清浅黄昏后，领略寒香是处多。

德堃工诗，但诗作传世极少。此图诗、书、画俱佳，殊为难得。

笔者之所以略费笔墨介绍德堃其人其画，不外乎说明其实后来苏六朋在绘画技巧甚至在题材上均与其师有很多的相通之处。后来苏六朋的绘画多以历史或风俗人物为主，即是与德堃的言传与身教分不开的。很难想像，如果没有苏六朋在罗浮山的这段拜师学艺经历，我们今天还是否能看到现在的苏六朋。

德堃的弟子除了苏六朋外，还有惠泉和觉泉二人。惠泉长于山水，觉泉长于人物，各得其一体，但真正能得其全貌且青出于蓝而胜于蓝的，仅苏六朋一人而也。

城隍庙鬻画

苏六朋在罗浮山习画的时间并不长，或许只是一种断断续续的学习，关于他向德堃习画的详细情况我们也无从得知，只能寄希望于新资料的进一步发现。据说苏六朋有一段时间在广东新会县的乡村当私塾教师，每天黄昏时便坐在老榕

树下跟当地土著居民聊天、侃家常，藉此观察、了解下层民众的生活情态与形象，为他日后将这些来源于底层的素材搬进画作中打下了基础。不过这一切应该都是在罗浮山出师以后的事。

苏六朋一生的主要光景是在广州度过的。他在广州的主要经济来源主要靠卖画为生。所以在当时广州比较繁华的区域——城隍庙一带便成了他主要的鬻画场所。

明代洪武三年（1370 年）朱元璋诏封天下省府、州县城隍之神，于是各地便有了城隍庙，成为一个人们膜拜和寄托希望的地方。清代光绪年间的广东人苏睿泉写过一首关于城隍庙的《羊城竹枝词》曰：

城隍庙外女倥偬，额带微黄脸褪红。
双手拈香三步跪，为郎权作叩头虫。

从中可以看出城隍庙在普通百姓心中的地位。不过这个对于传统中国人来说极为普通的庙宇到后来在各地往往发展成为一个集朝拜、集会、古玩街市与文艺活动于一体的休闲场所，蕴藏着丰厚的商机。广州的城隍庙在今天的北京路以东、文德北路一带，即中山四路的忠佑大街，庙宇虽然仅存大殿与拜厅

(现为广州实验仪器厂使用)，但我们能依稀看到往昔之繁华。大殿面阔近二十五米、进深五间二十余米，柱高九米，其规模是相当宏伟的。如今，在其附近经数百年衍变而成为了一条专门销售字画、书籍、文房四宝及骨董文玩的文化街。在当时，这里是广州平民社会经济与文化生活的一个缩影，它浓缩了下层社会的众生百态。既有上层的官、商及其眷属前来进香拜佛，也有下层的善男信女前来求神托佑。当然，在热闹的街市中，自然少不了那些说书讲古、卖唱卖艺、占卜星相、乞讨杂耍、摆摊设店的人，至于什么盲人、奇人、高人之类的非主流人群也会在这种场合中现身。可谓集各种人物生态之大成。苏六朋就是在这样的一种熙熙攘攘、皆为利趋的热闹尘嚣中将自己的艺术品与普通大众作一种显然是并不等价的交易，而他所收获的除了赖以生存的银两外，却是很多大画家们在书斋或山野林泉中永远也无法体验到的对于苍生的关怀及其对弱势群体的怜恤。所以在他的画里，我们看到了耍猴跑江湖的、盲人卖唱的、市民闲谈的、打打斗斗的……等等市井百态图。他的这段求生的经历使他毫无疑

问地成为广东美术史甚至中国美术史上杰出风俗人物画家。如果说在罗浮山向德堃学画是使他在画艺上迈出的关键性的一步的话，广州城隍庙的鬻画经历则使其在绘画题材上得到了深化，成为他艺术经历的第二个里程碑。

可以这样说，没有广州的城隍庙，就没有苏六朋绘画中的平民百态，我们看到的也许就是千篇一律的杨柳岸晓风残月和那些程式化的林泉高致、梅前竹下和高士美女……到最后，也就没有了苏六朋。

罗浮山结缘

罗浮山是岭南的一座道教名山，早在晋代就流传着葛洪炼丹的故事。南宋时期著名的书画家、道士白玉蟾也曾在此修炼。它同时也是一座佛教圣地和文化名山，大凡到过广东的文人墨客如苏轼、阮元、翁方纲、何绍基、上官周、杭世骏等均有登临此山并流下遗迹或咏诗的记录；在广东历史上凡诗文或书画享有盛名的文人大多和罗浮山结下过不解之缘，以罗浮山取名、号的不计其数，如张穆号铁桥道人、黎简和薛始亨均号“二樵山人”（西樵与东樵之合称）、陈阶

平号罗浮云外青使、罗浮山道士、居廉别署罗浮道人……等，以罗浮山为题材作画的也不在少数，如黎简、汪后来的《罗浮山水》册等。

正如前文所述，苏六朋早年在罗浮山学艺，已与罗浮山结下不解之缘，其后在客居羊城的数十年间，断断续续来往罗浮，在山中小住。香港中文大学文物馆藏苏六朋《罗浮山水》轴（纸本，设色，纵118厘米、横44.5厘米），中有自题曰："不到罗浮已十年矣，道光丁酉偕瘦石梁君，联袂登山，止延祥禅院。次日由宝积寺后摄履云梯，至石楼下，草深失路，日午始得凭栏远眺，下瞰群峰帖地，浑疑身在云端。但楼下石路欹斜，危甚，危甚！"，之前尚有题诗曰：

昔持九节杖，三度登罗浮。
不用羽翼生，飞上大石楼。
水廉何玲珑，青天垂玉钩。
长啸瑶石台，西望昆仑丘。
万里止一气，沆漭空云流。
常恐遂翀举，一往不可留。
此来重延伫，咫尺弗自由。
丹霞在天半，莺雀徒啾啾。
举手谢仙人，吾常复来游。

题识中之"道光丁酉"乃公元1837

年。从以上数语可知，苏六朋在1827年至1837年这十年间没上过罗浮山。但同时诗句又有："昔持九节杖，三度登罗浮"，说明是在1827年前曾三度到过罗浮，据"不用羽翼生，飞上大石楼"句可知当时正是苏六朋年轻力壮之时。因此苏六朋当在很早年便三度登临罗浮，其间应该包括他向德堃学画的时期。

据苏六朋好友李长荣称，苏六朋曾挂籍罗浮，为酥醪观道士，"芰服荷衣，超然尘外"，所以他对罗浮山的感情是非常深厚的。我们在他的传世画作中可以看出他流露的罗浮情结，正如王履之于华山，渐江、石溪之于黄山，担当之于鸡足山等等。其中最重要的一点，就是他在画作中的署款或钤印几乎都是和罗浮山有关的，这在其别号中占主要部分，反映出六朋对罗浮山的一种特别的感情，这些分别是：

浮山道士、浮山道人（《人物图横》，1830年，广东省博物馆藏）、罗浮樵子（《群盲聚斗图》，原澳门贾梅士博物院藏）、罗浮山樵（《五老呈祥图》，香港中文大学文物馆藏）、浮山樵者（《梅花高士图》，香港中文大学文物馆藏）、浮山樵子（《山水人物图》，香港中文大学文

物馆藏)、山樵子（《呼子先与老妪上华阴山图》，原澳门贾梅士博物院藏)、浮山阿朋（《岩下泊舟图》，原澳门贾梅士博物院藏)、第七洞天樵子（《罗浮山市图》，香港中文大学文物馆藏)、七十二洞天散人、七十二洞天樵子（《进酒图》，1856年，原澳门贾梅士博物院藏)、四百三十二峰散人（《人物图》，香港中文大学文物馆藏)、四百峰樵子（《深山游春图轴》，广东省博物馆藏)、逍遥道士、石楼看云叟（《岩下酣睡图》，1858年，原澳门贾梅士博物院藏)、石楼云叟（《人物册》，容氏颂斋藏)、石楼吟叟（《浮山采药图横》，广东省博物馆藏)、石楼仙客（《麻姑晋寿图》，香港中文大学文物馆藏)、罗浮道人（《人物图》，香港中文大学文物馆藏)、铁桥散人（《十八学士图》，广东省博物馆藏)、铁桥道人（《猎归图》轴，1842年，广东省博物馆藏)、铁桥老人（《乞人图》，原澳门贾梅士博物院藏）……等等。

在苏六朋传世作品中，以罗浮山或有关传奇故事为主题的绘画极多。如1853年所作的《仙弈图》（绢本，设色，纵80.5厘米、横29.5厘米，原澳门贾梅士博物院藏）描绘的是罗浮山白水岩

流传的两个仙人下棋的故事；《访罗浮仙叟记》（绢本，设色，纵80.5厘米、横29.5厘米，原澳门贾梅士博物院藏）描写罗浮书中记录一老翁有罗浮仙缘而无仙骨之事；《浮山采药图》横（绢本，设色，31. 4×49厘米，广东省博物馆藏）、《罗浮山市》（绢本，设色，纵26厘米、横27厘米，广东省博物馆藏）和《罗浮山市图》（绢本，设色，纵106厘米、横43.5厘米，香港中文大学文物馆藏）分别描写罗浮山仙人及民间集市的情形（笔者将在后文详谈）；1837年所作《罗浮山水》轴（纸本，设色，纵118厘米、横44.5厘米，香港中文大学文物馆藏）则描写罗浮山风景；1845年的《罗浮仙踪图》屏（纸本，设色，纵140厘米、横36.5厘米，广州美术馆藏）和1853年的《罗浮仙人图》（纸本，设色，纵174厘米、横90厘米，广州美术馆藏）也是描写罗浮山的仙迹……等等。

在古代画家中，以罗浮山关系最为密切、并且以之为题材入画且在其名号中以罗浮山署名最多者，恐怕只有苏六朋一人。

柳堂修禊

柳堂是清代广东文人李长荣的堂号，

据文献记载，柳堂在广州珠江南岸的太平烟浒，“江边有柳，柳边有堂”，堂上有楼阁，可以远眺北岸海珠寺寺附近的得月台，近枕袖海楼。其中“太平烟浒”四字为清初“岭南三家”之一的陈恭尹（1631－1700）所书隶额。这里和邓大林的杏林庄、谭寿衢（字博泉，新会人）的赏雨楼以及名刹长寿寺、光孝寺等一度成为当时广东文人雅集的重要场所。其中几乎每年一度的修禊在这里也是必不可少的。

所谓修禊，自古有之，是在中国最古老的游春节日“上巳”，即三月的第一个巳日（后来固定在三月初三），人们来到水边擦洗身体，以去除不祥。后来演变为在水边宴饮。再后来文人雅士想出新招，即与会者坐于溪流两侧，盛酒的杯子从上游流下，流至人前即饮，不得推却，俗称“曲水流饮”。此俗风行，而最有名的莫过于王羲之在永和九年（公元353年）三月初三邀友在浙江绍兴修禊之事。当时，大家饮酒赋诗，王羲之作《兰亭集序》，成为千百年来文人墨客津津乐道和乐此不疲的风雅之事，俗称“曲水流觞”，它和长安八景之一的“曲江流饮”成为修禊之典范。后世的修禊

逐渐演化为文人风雅，而且常常是和兰亭修禊密不可分的。而在广东，文人修禊最盛莫过于清代嘉庆、道光年间，在文献记载中又以柳堂修禊和珠江修禊为最盛。

柳堂修禊的组织者李长荣，字元烺，号子虎，广东南海人，曾选训导，加光禄寺典簿，长于诗文书画，为当时名诗人张维屏的弟子，有《柳堂诗钞》行世。李长荣是一个长于交游的文人，无论年龄、地域还是地位的不同，都乐与之交，他曾将其师友所著诗集选录，辑为《柳堂师友诗录》，卷帙浩繁。其中不少诗集现已失传，该选集无疑为保存清代嘉道时期的文献（尤其是广东文献）做出了不可估量的贡献。透过该选集及其时人之其他诗文集，我们可以梳理出作为画家与诗人的苏六朋参与柳堂修禊的大致情况，对于了解苏六朋的交游及其在当时文坛的地位无疑具有非常重要的意义。

苏六朋参与的柳堂修禊中，在文献记载中最为详尽、最为人所津津乐道的是道光二十五年（公元1845年）的那一次。这年上巳，李长荣召集黄培芳、苏六朋、杜游、邓大林、李翀汉、颜薰等于柳堂修禊，鲍俊和张维屏因有事未能

赴会。在修禊中，苏六朋尊主人李长荣所嘱绘就《柳堂修禊图》，然后由诸家题诗歌咏。李长荣认为此图乃苏六朋生平所作手卷中之最佳者，足见其地位所在。虽然该图现已难觅其踪，但围绕该图的题诗作赋却是不一而足，成为粤东文坛之盛事。

据说后来延请张维屏作序记其盛事，但此文现已不可考。苏六朋画竟后，先由黄培芳首唱七律。按，黄培芳(1778—1859)，字子宝，号香石，人称“香翁”，广东香山人（今中山），在广州的室名曰“粤岳草堂”，故人称“粤岳先生”、“粤岳子”，长于诗文、书画，尤工山水，翁方纲将其与张维屏、谭敬昭并称“粤东三子”，著有《粤岳子》、《粤岳山人集》、《荔山小草》、《香石诗话》、《香石诗钞》等。黄培芳最先所唱之七律已无从查考，但后来的题诗均是以其原诗韵脚所咏。

先是苏六朋自己写下《自题李子虎广文属绘柳堂修禊图和黄香石舍人韵》：

水边趁人修禊来，柳堂雅集琼宴开。
参军但解作蛮语，太傅倡吟真仙才。
红卷湘帘杏花雨，觞浮玉斝葡萄醅。
大醉倩人扶我去，熙熙如共登春台。

在以往的很多苏六朋研究中，大多认为苏六朋仅仅一画师，在诗文方面并无造诣，其实事实并非如此，此诗亦可反证此点，笔者将在后文详细论及。

在当时参与此年修禊的文人中，杜游的诗题详细记录了与会的诸家："乙巳上巳，李子虎广文招同黄香石舍人（培芳）、苏枕琴封翁（六朋）、邓荫泉典籍（大林）、李翰乡明经（翀汉）、颜紫虚布衣（薰）集柳堂修禊，迟张南山司马（维屏）不至，步香翁首唱韵"。按，杜游（1794—1853 年），原名贤凤，字善辉，后更字洛川，广东番禺人，长于诗文、绘画，尤工花卉，著有《洛川诗略》、《南园别墅诗钞》和《洛川随笔》；邓大林，字荫泉，别署意道人、长眉道人，广东香山人，居广州花地，辟园曰杏林庄，曾邀名人张维屏、苏六朋、梁琛、郑绩、袁杲、黄培芳等畅游、修禊，工诗画，善画山水，著有《杏林庄草》；李翀汉，字翰乡，生平不详；颜薰，字紫虚，一字子虚，广东南海人，布衣，曾筑半园于广州芳草街，著有《紫墟诗钞》。杜游其诗曰：

点检春衫冒雨来，柳堂深处绮宴开。
藤花巧学跳龙笔，词客咸推吐凤才。

漫对珠江谈世事，且随内史泛香醅。
频年雅会叨贤主，记否前番醉月台。

其中“藤花巧学跳龙笔”句后有作者自注云：“时堂前紫藤花盛开，香翁在此作草”，末句自注云：“去年主人招补修禊，舟泊海珠寺小饮”。

此外，当时未与盛会，但奉主人李长荣之约分别以黄培芳之“来”、“开”、“才”、“醅”、“台”等五字为韵作同样题材的诗者尚有鲍俊、陶应荣、金元、黎耀宗、罗嘉蓉、谭溥等。

鲍俊（1797—1851年），字宗垣，号逸卿，又号石溪生，道光三年（1823）进士，历官翰林院庶吉士、刑部山西司主事、候补郎中等，曾刻有一小印曰：“内外中翰之章”，李长荣谓其“盖尝由翰林为广文，由广文为中书也”，道光帝曾赐“书法冠场”。他仕途坎坷，尝自言“一官偃蹇负清时”，因此不久便回到岭南，以书画维生，并以润笔所得在广州芳草街置一别业，曰：“榕塘（一作堂）吟馆”，因此人称榕塘居士，颜其轩曰“守庸”，晚岁主讲凤山丰湖书院以终。广交游，与当时广东文人张维屏、苏六朋、李长荣、梁琛、招子庸、陈其锟、叶梦草等多有诗画往还。工诗书画，而

以诗书擅名，著有《榕堂吟馆诗钞》、《倚霞阁词钞》、《鲍逸卿草法》等（详见朱万章《岭南金石书法论丛》，文化艺术出版社 2001 出版）。其诗题为《乙巳柳堂修禊，余以事未到，枕琴绘图，子虎属题，次香翁韵》：

重三有约不曾来，何必华宴待我开。
斗酒百篇供奉兴，千秋一序右军才。
未从柳墅题新句，且向榕塘拨旧醅。
闻道木棉花放后，有人卜筑越王台。

其中"千秋一序"乃指张维屏作序事。末句自注云："枕琴拟于粤秀山麓新构画庐"，但没有资料显示苏六朋后来曾在越秀山附近构筑画庐。

陶应荣，号柳村，江苏海州人，著有《柳村遗草》，其诗题为《李子虎茂才（长荣）属题柳堂修禊图用卷中黄香石舍人（培芳）首唱原韵》：

归兴方浓赋去来，吾斯真愧漆雕开。
好寻栗里渊明隐，绝爱兰亭逸少才。
帘卷花红迎旧雨，觞浮酒绿醉新醅。
柳堂雅集诗千古，别休何须美柏台。

金元，号问渔，浙江仁和人（今杭州），曾官广东海阳县典史，著有《耘花馆诗钞》，其诗题为《李子虎广文属题柳堂修禊图用卷中黄香石舍人首唱原韵》：

廿年鸿爪此重来，又见珠江禊局开。
盛会如云愁过客，好诗似锦妒群才。
折腰门外依新柳，入手尊前忆旧醅。
少不如人今笑我，文章空自到燕台。

其中作者在“折腰门外依新柳”句后自注云：“柳却老矣，而我不见十余年，故云新柳”；在末句自注云：“癸卯之秋余求名北上，空作远游”。

黎耀宗，字庭荪，号烟篷，罗定州人，道光十九年（1839年）举人，著有《听秋阁诗钞》，其诗题为《子虎属题柳堂修禊图用香石老人原韵》：

几时身到画中来，一展生绡老眼开。
少长有缘成雅集，莺花无主属仙才。
惠风渐入香吹扇，春水方生绿泻醅。
胜地傥客随笠屐，不须重问妙高台。

末句自注云：“金山有妙高台”。

罗嘉蓉，字载崴，号秋浦，一号芸俦，广东东莞人，著有《云根老屋诗钞》。其诗题为《题子虎柳堂修禊图用黄香石舍人韵》：

诗声不断柳堂来，谁识群仙禊席开。
珠海又经三月节，兰亭休侈右军才。
波生楼外明春水，花发尊前艳绿醅。
脱尽兵尘堪入画，联吟应拟柏梁台。

谭溥，号荔仙，湖南湘潭人，善诗

画，著有《四照堂诗集》。其诗题为《题李子虎广文柳堂修禊图次香翁韵》：

青眼曾经阅战来，柳阴深处一堂开。
百蛮兵燹余残劫，千古琴尊属俊才。
作达有情近往事，扫愁无地着新醅。
那堪故国妖尘在，怊熨怅西风古越台。

当然，在苏六朋参与的柳堂修禊中，远远不止这一次。在时人的诗文中，还可以看到苏六朋至少参与过另一次。这次修禊的原始资料来源于为梁琛所写之《子虎书来，知重三日柳堂高会，赋此答之且约枕琴买舟珠江各携名花到，补禊也。柳堂同禊诸公，其以吾两老人为狂否?》。按，梁琛（1781—1860年尚在），字献廷，广东顺德人，擅长画竹，兼善诗文（朱万章《梁琛咏竹与画竹》，《大公报》1998年2月13日）。其诗曰：

回首珠江春禊客，几人还共醉尊前。
知君行乐寻佳日，笑我多情似少年。
文字千秋谁不朽，莺花三月各相怜。
何当更约东坡老，共访丽人来水边。

其中"几人还共醉尊前"中之"几人"据作者自注谓张南翁（张维屏）、黄香翁（黄培芳）暨诸公；末句尚有自注云："珠江名花当有在者"。从诗题及内

容看，此次修禊与 1845 年并非同一次，可惜年代失考。

记载同样内容的资料也出现在倪鸿的一首诗中。该诗题为《三月三日，李子虎广文招同黄香石师、苏枕琴封翁、郑纪常别驾、黄二山茂才、梁献廷、颜子虚两上舍集柳堂修禊，次元韵》。按，倪鸿，字云癯，广西临桂人（今桂林），曾官广东县丞，善诗文，著有《曼陀罗庵诗钞》；郑纪常（1813—?），名绩，号憨士，别署梦香园叟，广东新会人，曾在广州越秀山麓辟梦香园，在九曜石附近筑梦幻居，长于医术、诗文、绘画及其画论，善画山水、人物，著有《梦幻居画学简明》和《梦幻居题画诗》等；黄二山，名承谷，安徽合肥人，善画山水，画笔高简荒率，著有《二山剩稿》。从倪鸿的诗题可以知道，虽然没有年代可考，但本次修禊与 1845 年也非同一次。上次参与之邓大林、杜游、李翀汉均未参加，而这次参与之郑绩、黄承谷、梁琛也是上次所没有的。倪鸿诗曰：

> 少长咸宜是此辰，偶来小集称吟身。
> 地当曲水宜狂士，天放初晴为丽人。
> 门巷绿阴三月暮，衣裳白祫一时新。
> 今朝咫尺城南路，觞咏休嫌往返频。

据诗题及内容可知，这次修禊与梁琛诗中所记录的柳堂修禊应该是同一次。

此外，资料还显示，苏六朋在咸丰十年（1860 年）七月十三日还参加了由李长荣召集的在柳堂预秋禊活动，这主要反映在李长荣的题为《七月十三日苏丈枕琴、邓君荫泉过柳堂留酌预秋禊成五排三十韵》诗中：

秋日禊堂开，诗翁策杖来。
久离惊白发，同到踏苍苔。
二七期刚届，重三宴屡陪。
谁追永和会，我让建安才。
上巳遗风接，中元好月催。
人仍一觞叙，柳忆十年栽。
陈迹寻鸿爪，新笺染麝煤。
忽伤耆旧传，忍醉水云隈。
张翰黄香逝，金飙玉露回。
南园怅坛坫，北海散尊罍。
此事关文献，何人尚草莱。
河梁汉苏李，洛水晋王裴。
骋辩词飞雨，行觞令走雷。
豪情仍倜傥，往事漫低徊。
但祝吟身健，奚忧晚境颓。
千秋重来者，二老信贤哉。
直谅闻相益，诗书画合该。
鲁都孤格创，元代四家推。

共托泉明隐，奚妨曼倩诙。
朋从云偶聚，人品玉无埃。
劫幸红羊免，机休白鹭猜。
古今聊俯仰，节概要崔嵬。
东晋山阴客，西风江上杯。
烽烟愁莽莽，韬略拓恢恢。
海内风骚席，中原将帅材。
功名望韩岳，词赋薄邹枚。
宇宙文空感，河山险境摧。
请缨还气壮，平虏讵心灰。
中夜刘琨起，江南庾信哀。
崇山虽在望，莫上越王台。

其中“张翰黄香逝”句据作者自注指张维屏和黄培芳。李长荣写此诗时，原来常在柳堂修禊之师友如张维屏、黄培芳、鲍俊等均已作古，忆旧情而思古人，触景生情，所以，该诗虽为唱酬之作，实则蕴涵伤悼之悲。同样地，苏六朋也在这一天写了题为《七月十三日李子虎招同邓君荫泉集柳堂预秋禊，子虎赋五排三十韵，余亦以二十韵报之》：

珠江秋禊局，兵后总飘零。
觞咏谁重叙，沧桑此屡经。
喜逢今李子，恍集古兰亭。
滚滚江流白，萧萧柳灭青。
无花须更放，有酒莫教停。

鸿印泥痕幻，鲸嘘海气腥。
昔年人散雨，此地炮飞霆。
道路多榛梗，光阴换荚蓂。
九原痛张翰，万里忆刘伶。
何日传花饮，前宵落叶听。
可堪怀渺渺，空对雨冥冥。
天爱诗人醉，云开海日荧。
烟霞随道侣，城市得林坰。
我鬓新添雪，斯堂旧聚星。
文章江左笔，笠屐画中屏。
往事夸文物，遗风尚典型。
千秋刘谢作，几辈老彭龄。
握手人难别，关心尔独醒。
辰知尊北极，澜欲挽东溟。
早为消氛祲，时来倒玉瓶。

据作者自注谓，南韩乃指张维屏，“万里忆刘伶”指南溟封翁，“烟霞随道侣”

指邓大林，“笠屐画中屏”句后自注云：“堂悬坡公像，是余手笔”。该诗也和李长荣诗一样，充斥着 -种对故友的怀念及其对人生光阴之短暂而生发之感伤。

柳堂拜东坡

在柳堂除了一年一度的修禊事外，

还有很多的文人雅集，诸如结诗社、拜古人生日等等，其中每年十二月十九日纪念苏东坡的诞辰日是修禊之外最重要的一项活动。

有稽可查的是，苏六朋曾参与过至少其中两次，而且在第一次还特地为拜祭创作了一幅以苏东坡为主题的《坡公负大瓢行田间图》。苏六朋自己有诗记录其事，诗题为：《子虎招同南山、香石、少白、荫泉、献廷、纪常集柳堂拜坡公生日，余绘坡公负大瓢行田间图，属姬人余镜香绘朝云诵偈图奉供》。此诗曰：

远祖我湖眉山公，当年谁侍来南中。
不辞患难见节义，特慰沦落哀孤忠。
旷代文章几人继，至今香火双龙同。
紫裘李委约相祝，南飞鹤俨翔太空。

其中“紫裘李委约相祝”中之“李委”据作者自注指李长荣。画成后，李长荣撰写对联伴随像侧，后彭贻孙也撰写了一对长联，为画像增色不少。联文曰：

不争两庑馨香，八百年来，多少词人，共仰神仙觞玉局；

难得九重知遇，二三更后，传呼学士，曾叨帝后赐金莲。

按，彭贻孙，濑江人，字君谷，长

于诗词，著有《濑江渔隐词钞》。

苏六朋诗中所提及之余镜香所绘《朝云诵偈图》，现藏于广东省博物馆。该图绘在一幅纵 83.5 厘米、横 42.5 厘米的素绢上，作者自署曰：“镜香女史余菱绘”，钤白文印“余菱之印”和朱文印“镜香女史”。该图描绘的是苏东坡的爱妾朝云席地而坐抚弄琴弦诵偈的情形。朝云曾随苏东坡谪至广东惠州，后死在惠州，苏东坡将其葬在栖禅塔下，惠州丰湖的苏公祠里还专门塑一尊朝云像。苏东坡在其《与李方叔四首》之四里记载云：

朝云者，死于惠久矣。别后学书，颇有楷法。亦学佛法，临去，诵《六如偈》以绝。葬之惠州栖禅寺，僧作亭覆之，榜曰六如亭。最荷夫人垂顾，故详及之。

所以在这幅《朝云诵偈图》里，余菱同时代人刘湝年、潘贞敏和宋泽元分别题诗歌咏，表达对于这位识书达礼的才女的景仰之情。

刘湝年，字树君，大城人，著有《三十二兰亭诗草》，其诗为《六如亭畔》诗四首，诗曰：

天女维摩合一龛，漫将香草美宜男。

不教群钗逢知己，谁伴先生过岭南。

一片荒亭浸主持，竹根无语自参差。
钟声不断栖禅寺，犹是金刚说偈时。

小蛮樊素总成尘，无复香山结夙因。
到底东坡能驻景，湖光山色久愈新。

塔畔悲风锁暮鸦，余香羞说素馨斜。
阿谁强学东家态，也傍松林葬落花。

作者特地在诗后自注云：“近有某大令以己姬葬六如亭畔者，可笑人也。柳堂主人以此属题，书旧作六如亭畔诗四章以应，时同治庚午嘉平四日大城刘淮年树君甫作于惠州郡斋”，钤朱文印“树君诗草”。同治庚午为公元1870年。

潘贞敏，字伯时，安徽歙县人，著有《佩韦斋诗钞》，其诗曰：

可见真是有情痴，肠断弥留说偈时。
漫道西方无量碍，累人法喜与慈悲。

自署曰：“庚午大寒后三日罗浮山下游人潘贞敏未定草”，钤朱文联珠印“贞”、“敏”。

宋泽元，字华庭，浙江绍兴人，著有《忏花庵诗钞》，诗题为《吊朝云墓》，诗曰：

栖禅东去纪重游，金粉飘零土一杯。
踏尽蘼芜访遗冢，美人香草古今愁。
投荒万里伴征尘，一现昙花了此身。
嫁得东坡真幸事，湖山巾帼作传人。
药炉活计复金经，说偈弥留亦性灵。
天为安排好风景，湖心亭对六如亭。
斜阳衰柳泣寒鸟，点缀秋容入画图。
不是荒坟埋艳骨，人间未必重西湖。

余菱的此画与苏六朋的画可谓珠联璧合，成为广东美术史上的一段佳话。

关于苏六朋参与此次活动并即席绘图，在时人的很多诗文中均有提及。首先是李长荣在其为苏六朋所作传记中提到：

余尝约翁及诸名宿集柳堂拜坡公生日，翁赠《坡公负大瓢行田间图》，命其如夫人余镜香女史作《朝云诵偈图》送供画砚。

其次在钱官俊、张丙炎、喻福基、潘恕的诗文中均有记载此事。

钱官俊，字枚臣，秀水，著有《爱庐吟草》，其《柳堂寿苏七古（有序）》中提到，在同治二年（1863 年）十二月，自山西来粤的作者赴柳堂举消寒会补祝东坡生日时，堂前就悬挂《坡公负大瓢行田间图》和《朝云诵偈图》，钱氏

这样表述：

《负瓢图》为顺德老画师苏枕琴六朋绘，《诵偈图》枕琴之妾镜香女史余菱画也，俱极精妙。

张丙炎，字午桥，著有《午桥诗钞》，其《李子虎广文新辑寿苏集千里索题奉达长歌》有句云：

……

先生当是伯时孙，年年例拜公生日。
君家闻有负瓢图，可许重临见寄无。
我亦三生香火契，天涯亭上拜髯苏。

其中“君家闻有负瓢图”句后自注云：“君藏苏枕琴手绘东坡负瓢图”。

喻福基，号少白，江西新城人，著有《海天楼诗钞》，其《坡公故宅怀古之一》诗中也写道：

故人示我大瓢图，寄慨当年觚不觚。
对百波光成幻影，历千尘劫现真吾。
妙传长老拈花笑，错唤儿童把酒沽。
远嘱画师当惜墨，莫轻依样画葫芦。

其中末句自注云：“图藏李氏柳堂，怎道人苏六朋画”。

潘恕（1810—1865年），字子羽，一字梦莲，号鸿轩，潘正衡子，附贡生，工诗词，擅画山水、花鸟，著有《双桐圃集》、《双桐圃诗钞》、《灯影诗余》等，

在其《拜东坡先生生日紫虎招集柳堂以二十四瓶梅花作供》有句云：

……

玉局仙魂高可招，玉局仙像诚可描。
长歌石刻张粉壁，拜诵恍若闻咸韶。
主人想是公择后，盟长态度何飘飘。

……

其中“玉局仙像诚可描”句后作者自注云：“苏枕琴绘公像”。

由此足见，每年例行的柳堂拜东坡生日几乎都是和苏六朋的《坡公负大瓢行田间图》分不开的。

虽然此次纪念东坡生日的时间也不可考，但另一次在1855年的同样拜祭活动却表明，苏六朋参与的本次活动是在1855年之前。关于1855年的纪念活动，在陈璞为苏六朋所作之《坡公负大瓢行田间图》画跋中有明确记载。按，陈璞（1820—1887年），字子瑜，号古樵，别署尺冈归樵，广东番禺人，咸丰元年（1851年）举人，曾官江西福安知县，后人广州学海堂学长，在诗歌、学术、书画等诸方面均有造诣，著有《尺冈草堂遗诗》。此画跋凡两则：

其一曰：

东坡先生像世所传俱《笠屐图》为

多，枕翁此作乃写其负大瓢行田间，故尤有生气。乙卯集柳堂拜坡公生日敬题，陈璞。

其二曰：

乙卯坡公生日，子虎招同涉公和尚、枕琴、青皋、纪常、云瘫、慕堂、笛楼、一山集柳堂，酒后出便面，璞为作松一株，枕翁补写人物、山石，古樵陈璞记。

其中涉公和尚、青皋不可考，笛楼疑为招宝莲，广东南海人，工书善画；慕堂为李孝章，广东南海人，布衣，著有《委怀书舫诗钞》；一山为何桂林，广东增城人，著有《大小山堂诗钞》。李孝章也在其题为《同人集柳堂拜坡公先生生日》诗中歌咏其事：

坡公曾访灵洲山，我家近对灵洲水。
万古长笛一瓣香，岷峨西望三千里。
去年灵洲苦陷贼，烽焰连天漫尺咫。
公如化鹤还复来，楼观亭台已非是。
柳堂地接羊城南，贼焰不污风景美。
故人招我寿东坡，回首风尘杂悲喜。
酒杯聊复浇枯肠，中隐何嫌在城市。
梅窗竹屋叙诗客，琴枕瓶笙环棐几。
风月无边劫屡经，文字有灵公不死。
恍然赤壁古矶头，腰笛紫裘人姓李。

由于此次纪念活动参加之人与苏六

朋绘《坡公负大瓢行田间图》时并非同一帮人，故应分属两次。从这次的活动看，也是集中了当时的主要画家、学者、诗人等，而且还即席挥毫作画，虽然没有更多的资料让我们了解其盛况，但透过只言片语我们可以知道苏六朋作为文人画家活跃于当代文坛的事实。

寄园觞咏

寄园是清代嘉庆、道光年间广州一处著名的园林，虽然现在已荡然无存，但透过文献资料我们可以了解到：这处位于小北门天宫里的南国园林，又名评香小榭，集园榭、饮食于一体，原为秀鱼旧址，主人以鱼苗为羹，所以叫秀鱼羹。当荷塘水榭落成之日，主人邀同张维屏等觞饮，张维屏将其池上小亭，题作小浪舟，一时文人墨客如黄培芳、苏六朋、杨荣绪、谭莹、冯询、梁廷楠、陈澧、潘恕、熊景星、杜游、梁国瑚、梁国琮、陈良玉等均觞咏于此，极一时之盛。张维屏有一首《寄园宴集复成一律》诗，谈到寄园的情况：

最难城市有山林，况复筵前丝竹音。
对酒当歌豪士气，及时行乐古人心。
红裙声似莺喉啭，绿野痕随草色深。

宇内浮生均是寄，寄园烟景好招寻。

其中“绿野痕随草色深”句后有作者自注云：“窗外有野景”。据诗中内容可知，寄园是一处环境非常幽静、景色宜人、同时也是灯红酒绿的文人消遣胜地。

苏六朋参与的寄园觞咏中，在其自作之《展修禊日，约张南山、黄香石、梁献廷、邓荫泉、李子虎、郑纪常同步出北郭看红棉集寄园纵饮》诗中体现出来：

踏青莫问路远近，垂白休嗟年老苍。
偶得画钱尽沽酒，肯教佳节抛流光。
南园此叟步何健，北郭之花情太狂。
流水行云各无迹，人生如寄聊倘佯。

其中“南园此叟步何健”句自注云：“南翁时寓南园”，南翁即张维屏，南园为杜游之别业；“北郭之花情太狂”句自注云：“侍席有歌者”。从诗题可知，此次盛会之文人多为当代广东文坛之翘楚，苏六朋置身在这样的交游圈中，说明其艺术及其诗赋才华得到当时主流文坛之认同，并不像很多人所说仅仅一民间画家而也。“偶得画钱尽沽酒，肯教佳节抛流光”句可反映出以卖画为生的苏六朋落拓不拘的豪爽性格。

对于本次文会，张维屏在其诗中也有记载。其诗题为：《上巳后二日、三日，苏枕琴封翁（六朋）、邓荫泉中翰（大林），招同黄香石舍人（培芳）、梁献廷上舍（琛）、黄二山茂才（承谷）、郑纪常别驾（绩）、李子虎广文（长荣）会于寄园展修禊，因集兰亭贴字，成七言律一首》。诗曰：

兰亭一叙为陈迹，每揽斯文信可临。
此地悟言随所寄，群贤觞咏昔犹今。
九春万类欣同畅，修竹清流又茂林。
俯仰及时当取乐。不因嗟慨述山阴。

末句作者自注云："右军《叙》多感慨，想因时事所致"。

此外，苏六朋参与之寄园觞咏中还有非常重要的一次便是由李长荣召集的共同纪念清初志士黎遂球生日的活动。黎遂球（1612—1646 年），字美周，广东番禺板桥人，明天启六年（1626 年）县试冠其曹，后举于乡，数上公车，与吴伟业、张溥、金声、陈际泰等文人交厚。粤东闹饥荒，黎美周筹画振法，存活甚众。甲申（1644 年）事起，闻变痛哭，誓死谋勤王。先是诏举经济名儒，再拜参军，授兵部职方司主事。至福建小朝廷立，遂与陈子壮、其弟遂琪、外

甥刘师雄等奉派增援江西赣州，坚守数月，城破巷战以死，年仅四十五岁，赠太仆寺卿，加赠兵部尚书，谥忠愍，建祠赣州。一生著述较多，以诗鸣，相传以在扬州赋黄牡丹诗而名噪一时，人称“黄牡丹状元”，著有《周易物当名》、《莲须阁诗文集》、《诗风史刺》等，凡百余卷。

这次纪念活动记录在张维屏的一首题为《七月五日，李忠愍公生日，李子虎学博招同苏枕琴封翁、王兰汀大使家齐、何一山、张小槎、倪云癯三上舍，集寄园拜像赋诗》的诗里。诗曰：

状元定例三年有，牡丹状元惟一人。

韵事昔传老词伯，瓣香今拜古忠臣。

读书有用善占《易》，报国无功能致身。

绘出风仪共瞻仰，更添海雪德为邻。

诗题中“李忠愍公”当为笔误或植字之误。其中“读书有用善占《易》”句有作者自注云：“公著有《周易物当名》”；“绘出风仪共瞻仰”句自注云：“枕琴绘公像”；“更添海雪德为邻”自注云：“座上并悬邝湛若像。”据此可知，苏六朋在此次活动中也是施展自己的本行——为纪念主题的主人公绘像。邝湛

若为邝露（1604—1650 年），也是清初广东一个很有气节的文人，字湛若，广东南海人，唐王在福州称帝后，任中书舍人。永历中，奉使还广州。清兵破城后，抱绿绮台琴就义。擅诗文书法，著有《赤雅》、《峤雅》等。

珠江春禊

所有的修禊活动一定得有流水，所以珠江也就成为在广州的文人们修禊的最主要的选择。资料显示，有苏六朋参与的珠江修禊活动中，目前所知道的仅有 1855 年一次。是年三月初三，由梁纶恩招同张维屏、黄培芳、邓大林、苏六朋、李长荣、金菁茅等来到珠江边修禊，完整记录此盛况的诗是由金菁茅所写的。按，金菁茅（1786—?），字子慎，号醴香，广东番禺人，嘉庆十三年（1808 年）举人，著有《遗经楼草》。他的诗题为：《三月三日梁瑞山驾部（纶恩）招同张南山师、黄香石舍人（培芳）、邓荫泉中翰（大林）、苏枕琴封翁、李子虎广文（长荣）集珠江修禊》。其诗曰：

天朗珠江淑气新，画船放处水粼粼。
恰逢风日佳时节，共惜兵戈劫后身。
觞咏莫虚修禊会，管弦转盛永和春。

家园小有兰亭胜，我本山阴道上人。

末句自注云："余祖籍山阴，家有小兰亭"。其中"共惜兵戈劫后身"中之"兵戈"是指由英国发动的鸦片战争。整个修禊是在一种劫后余生的庆幸中度过的，而"觞咏莫虚修禊会，管弦转盛永和春"则是文人惯有之雅兴。

在这次修禊中，有一人接到邀请但因有事未能赴会，但后来在李长荣的催促下写了和诗。这人便是广东香山籍的袁杲。袁杲也是诗书画兼善的文人，字蕴日，号颜卿，尤其善画山水、竹石，著有《瓯胜吟草》、《山右吟草》和《史隽》等。他所写之诗题为《乙卯三月三日梁瑞山驾部招同张南山太守、黄香石舍人、金醴香郎中、邓荫泉中翰、苏杭琴封翁、陈古樵孝廉、李子虎学博集珠江修禊，以事阻不赴。子虎赋诗索和，次韵奉达并柬同游诸公》。据此可知，参加此次修禊的尚有陈璞，或许也是别有原因未能赴会，所以在金菁茅的诗中并未提及。该诗曰：

重三重九判春秋，秋去春来禊要修。
菊酒昔从濠畔饮，兰舟今续洛滨游。
客通史汉谈惊座，花拥弦歌韵满楼。
况值木棉开烂漫，落红应逐羽觞流。

其中“菊酒昔从濠畔饮”句后有作者自注云：“南翁松庐在清水濠，去秋招同诸公菊宴”；“客通史汉谈惊座”句后自注云：“谓南翁、季翁”；“花拥弦歌韵满楼”句后自注云“舟泊得月楼下，席上有歌者善度曲”。

府学宫赏菊

府学宫即所谓番禺学宫，虽然原貌仍存，但民国间辟为农民运动讲习之所，故现在即是其纪念之地。世人多知其烽火岁月而不知其数百年来乃系学宫之所，实为风水轮回使然。话说一百多年前，这里不仅仅是广州文人们顶礼膜拜之地，更是文人骚客吟诗作赋、聚会论艺的地方。咸丰四年（1854 年）的重阳节，以郑绩、苏六朋、黄培芳、邓大林、邓瑶、龚国钧、陈埙等人为主的书画家们集中在府学宫之仰高祠赏菊。按，龚国钧，字炽堂，陈埙，字孟卿，广东东莞人，善画山水。这次的雅集在郑绩的一首题为《咸丰甲寅重阳，李君招同梁献廷、黄香石、邓荫泉、苏枕琴、邓琼石、龚炽堂、陈孟卿偕绩集府学宫仰高祠赏菊，醉后荫泉复携糕送酒上番山登高，时酒令喧天，炮声震地，子虎嘱绘图以志不

忘杂乱中我辈犹有此兴也，画成并系以诗》的诗中有详细记载：

星石广连羊石遥，番山剧作龙山招。
题糕座遍儒林客，送酒人来泮水桥。
搔首仰高还俯视，返踪贯道许相邀。
鼓鼙不入吾侪耳，兴会何妨醉笔描。

自注云：“学宫内有仰高、贯道二祠”。仰高祠，原为明代天顺三年（1459年）巡抚叶盛创建，专门祭祀前贤——自晋代滕修、吴隐之到唐代宋璟、宋代余靖、崔与之、温若春、李昂英、古成之及明初诸贤，年久失修，在嘉庆二十四年（1819年）由南海的仲振履等重建，现已不存。

从诗题可以看出，这次活动除了在府学宫赏菊外，还应节登山。从诗的内容可以知道，这次的活动不同于修禊、拜前人生日、菊宴的是，完全是一种民俗活动，后来的作画赋诗也都是在此活动之后的补充。这一年，参与此活动的诗人画家大多已垂垂劳矣，所以特地参加老人们特有的节日活动，也是情理中事。

需要特别指出的是，记载此事的郑绩是当时有名的书画家，同时也是画学史上著名的理论家，他所撰写的《梦幻居画学简明》在中国绘画史有着重要的

地位。他和苏六朋极为书画同俦，也是相知相深的诗友。苏六朋曾经为其题《云泉高踞图》云：

世途多险，归山养道，我固宜然，君乃太早。言癖烟霞林泉是，好世我相遗，自适则可，乐君同志。相将共老，携壶酒来，与君对坐。

反映出两位画家知己深厚的友谊。苏六朋的绘画及其事迹能为后人所知晓并受到称道，也就是有赖于郑绩、鲍俊、张维屏、黄培芳、李长荣等这样的同道友好的大力揄扬。

听松庐菊宴

听松庐为名诗人张维屏（1780—1859 年）的堂号。按，张维屏，字子树，号南山，因癖爱松，又号松心子，晚年自署珠海老渔、唱霞渔者，广东番禺人。嘉庆九年（1804 年）举人，道光二年（1822 年）进士，此后在湖北、江西任州县地方官，官至署理南康知府，道光十六年（1836 年）辞官归里，著有《松心诗略》（《松心十录》）、《松心文钞》、《松心骈体文钞》、《听松庐诗话》、《艺谈录》、《国朝诗人征略》等。

张维屏经常在秋冬之际于其听松庐

举行菊宴，广邀在穗之文人墨客。此项雅集活动虽然不及柳堂或珠江修禊一样几乎成为每年之惯例，但从张维屏诗文中可以知道，这是当时作为广东文坛盟主的张维屏团结与网络当地文人的一项重要举措，在张氏晚年是常有的事。事实上，这项明显已与修禊不同性质的文人雅集的确为当时并不丰富的文人活动注入了生机，成为诗友画俦们吐故纳新的最佳选择。

苏六朋参与的菊宴是在咸丰四年(1854 年)，此年张维屏已经七十有五。当时参加者尚有袁杲、李长荣、梁琛、李翰卿、何泛槎、郑绩、何虎臣等，袁杲在其《甲寅九月廿五日听松庐菊宴，主人张南山太守、李子虎学博、同席梁献廷、李翰卿、苏枕琴、何泛槎、郑纪常、何虎臣诸公》诗中记载了此次雅集：

秋容不受风霜劫，争向罗含宅里荣。
花伴福人居福地，天开诗境助诗情。
众香绕壁障围锦，三雅传杯筵敞琼。
岁岁听松兼赏菊，著书闲暇学长生。

首句“秋容不受风霜劫”句后有自注云“红匪攻城幸获安堵”，也是一种劫后余生的聚会。不过与很多劫后感伤不同的是，此诗充溢着一种恬适、安闲与

自得其乐之意境，所以末句有“岁岁听松兼赏菊，著书闲暇学长生”之说。据说袁杲还专门绘了一幅《菊宴图》，可惜现在也不知流落何处。

石亭池馆

石亭池馆是苏六朋设于广州大塘街的一处集创作、教学、生活、雅集、画廊于一体的馆所，离苏六朋经常卖画的城隍庙仅数百米之遥，与苏六朋的好友鲍俊的榕塘亦数米之遥，以北数百米为番禺学宫（遗址仍在，现在为广州农民运动讲习所遗址纪念馆），以西数百米为科举考试的贡院及其发布成绩的龙虎墙（遗址仍在，现在为广东省博物馆的主要场地），因此此地可称得上当时广州的主要文化中心。在相当一段时间，这里一度成为苏六朋与当时文人聚会、雅集的重要场所，一如后来杨永衍在珠江南岸之鹤州草堂。

苏六朋主要在此开馆授徒及作画赋诗，它最初的性质有点类似于晚清花鸟画家居廉在隔山所设之十香园。正如十香园之有啸月琴馆、紫梨花馆，石亭池馆亦有枕琴庐（亦曰枕琴轩）、毕竟如是轩等，或许这也是晚辈的居廉受苏六朋

影响而致。

关于苏六朋在石亭池馆授徒的情景由于史料的阙如目前已很难了解其详了，但我们透过苏六朋传世的大量画迹可以知道，在这里，苏六朋曾创作了大量艺术佳作，石亭池馆时期无疑是苏六朋艺术创作最为鼎盛的时期。从以下一些简单的统计即可洞悉此点：

道光二十二年（1842年）夏至画于毕竟如是轩之《醉歌图》（绢本，设色，纵36厘米、横32厘米，原澳门贾梅士博物院藏）；

道光二十二年（1842年）中秋后二日画于毕竟如是轩之《松下偶思图》（绢本，墨笔，纵123.8厘米、横53厘米，原澳门贾梅士博物院藏）；

道光二十二年（1842年）毕竟如是轩之《韩康卖药图》（两件，纸本，设色，纵109.8厘米、横49.4厘米，原澳门贾梅士博物院藏）；

道光二十五年（1845年）夏六月画于如是轩之《碎琴图》（绢本，设色，纵39厘米、横30厘米，原澳门贾梅士博物院藏）；

道光二十八年（1848年）夏五月于石亭池馆为梅生五兄大人（疑为居巢）

所作《人物轴》（纸本，设色，纵72厘米、横44.2厘米，广东省博物馆藏）；

道光二十九年（1849年）禊日，在枕琴读画之室摹《文姬归汉图》卷（绢本，设色，纵30.5厘米、横217.2厘米，广东省博物馆藏）；

道光三十年（1850年）初秋于石亭琴屋所作《松荫听琴图》轴（纸本，设色，138. 5厘米、36. 5厘米，广东省博物馆藏）；

道光三十年（1850年）秋八月画于毕竟如是轩之《人物图》圆扇（绢本，设色，纵36厘米、横32厘米，原澳门贾梅士博物院藏）；

咸丰三年（1853年）暮春之初在石亭枕琴庐为璇宗四兄作《曲水流觞图》（绢本，设色，纵155厘米、横73.5厘米，广州美术馆藏）；

咸丰四年（1854年）秋八月仿六如先生笔法于石亭池馆之毕竟如是轩作《十八学士图》（绢本，设色，纵128. 8厘米、横54厘米，广东省博物馆藏）；

咸丰五年（1855年）长至后六日在石亭池馆为霭堂五兄作《剑门栈道图》（纸本，设色，纵248厘米、横121厘米，广州美术馆藏）；

咸丰五年（1855年）端午前二日于毕竟如是轩作《唐人诗意图》(纸本，设色，133厘米、横64.5厘米，中国艺术研究院藏)；

咸丰五年（1855年）初冬，在枕琴庐写苏东坡句“今朝梅树下，只有咏花人”作《人物》横幅（纸本，设色，纵112厘米、横190.5厘米，广州美术馆藏)。

咸丰六年（1856年）暮春画于毕竟如是轩之《东坡独行图》（纸本，设色，纵155.4厘米、横34.3厘米，原澳门贾梅士博物院藏)；

咸丰六年（1856年）夏六月画于毕竟如是轩之《进酒图》(绢本，设色，纵125厘米、横53厘米，原澳门贾梅士博物院藏)；

咸丰七年（1857年）夏六月画于石亭池馆之西毕竟如是轩之《渔家乐图》圆扇（绢本，设色，纵36厘米、横32厘米，原澳门贾梅士博物院藏)；

咸丰八年（1858年）夏四月画于溪南毕竟如是轩之《岩下酣睡图》（纸本，设色，纵116厘米、横32厘米，原澳门贾梅士博物院藏)；

咸丰十一年（1861年）三月在枕琴

庐为本生四兄作《对弈图》（纸本，设色，纵135厘米、横65厘米，广州美术馆藏）；

…………

以上只是一些笔者寓目之署有年款的作品，其实，苏六朋在石亭池馆所创作的绘画远不止此。从以上一些量化的统计至少可以获取以下两条信息：一是，苏六朋在石亭池馆创作的大量画作大多集中在道光后期至咸丰年间，这段时间正是他生命的晚年，说明石亭池馆是苏六朋晚年的主要栖息之地；二是，从道光二十八年（1848年）起，几乎每一年苏六朋都有在石亭池馆作画的记录，说明苏六朋晚年的足迹并未远离广州。

榕堂文会

榕堂又名榕塘、庸堂，是鲍俊在广州芳草街之别业，这里也和柳堂、寄园、听松庐一样，成为苏六朋经常参与吟诗作画的重要场所。广州芳草街是当时广州一条主要的文化街，榕堂之外，尚有颜埙的半园也在此，西侧则为府学宫，南面为贡院，西南面为苏六朋的石亭池馆。同时，这里也是一处景致非常幽美的园林小区，张维屏这样描绘这里的环

境：

有老榕一株，古干参天，浓阴蔽日。榕之下为榕堂，堂之下为榕塘，塘之上有楼、有亭、有轩、有室、有桥、有廊。春秋佳日，榕塘主人置酒邀朋，弦诗作画。一日同人会饮，余偶得“水学酒深浅”之句，逸卿即席和云：“水学酒深浅，惊人句最奇”。是日见塘水浅深不定，余问，乃知水通城濠，濠水有长有消，故塘水有深有浅也。

可见这是一处景色佳致的好去处，一处典型的南国园林。苏六朋常常在这里参与各项文会，其中最主要、也是在典籍中最常见的一种便是参与吟诗作画。

道光二十六年（1846年）三月，苏六朋与梁琛、鲍俊、砚山等再次雅集榕塘，三画家应砚山之请合作《蕉阴高士图》（纸本，墨笔，纵37.3厘米、横127厘米，广东省博物馆藏），由梁琛画芭蕉，鲍俊画竹，苏六朋写石头，中有一醉翁，笔简意绕，从其笔法看，当为苏六朋手笔。画成后由主人鲍俊题识，并赋诗一首云：

有蕉并有竹，有酒不须肉。

君醉便能醒，世人何梦鹿。

这是一幅集众人之智慧而成的衬景

人物画，在三个画家中，梁琛长于画墨竹、芭蕉，鲍俊长于画梅竹，苏六朋长于画人物，整幅虽然是合作所绘，但气韵联贯，布局协调。所画一醉翁坐于岩石上，周围浓郁的翠竹、蕉林，一种无拘无束的隐士风度，颇类东晋时期的“竹林七贤”。在鲍俊的题识中并未说明是由何人来画醉翁，但一看其笔法特点，开卷即知为苏六朋手笔，尤其是醉翁之脚、衣沿及其帽顶，均为浓墨所渲染，其他则为浅淡之墨线勾画。梁琛与鲍俊的芭蕉、墨竹也是泼墨大写意，能得徐天池之遗韵。

梅花雅集

正如前文所述，苏六朋参与的社交活动主要是修禊、文会或雅集等，这类活动并不见于史乘的记载中，我们只能通过苏六朋及其时人的诗文投赠勾勒出当时大致的活动情形，为人们了解作为文人的苏六朋的另一面。不过在有限的诗文之外，苏六朋本人所留下的绘画作品也为我们提供了珍贵的第一手资料，进一步补充了史乘与诗文的不足，比如说《梅花雅集图》便是一例。

《梅花雅集图》只是一幅阔 54 厘米

的扇面画（纸本，设色，广州美术馆藏），虽然乃小品之属，但其渲染之场景、人物则可与鸿篇巨制相媲美。首先，从苏六朋的长题可以了解此画的来龙去脉：

子虎词兄前以瑞山武部所刻《小山园题咏集》见贻。时以贼纷正炽，未及卒读，避乱携入山中，听松开卷，知其林泉之美，见于题咏，心窃慕之，恨不一领其趣，涤我尘襟也。冬十月，子虎诗境，梅花盛放，更采十二家花，分插二十瓶，取二十四花信之意。开燕书堂，遂识小山主人侪梓于香雪中。他日乱定，扁舟相访，当不叱子猷狂也。夏中，瑞山出便面索画，因即作《梅花雅集图》以应。老眼昏花，手生腕弱，贻笑方家，怎叔六朋。

其中，子虎乃李长荣；瑞山乃梁瑞山，字纶恩，在前文中提到，他曾参与苏六朋社交圈中的多次活动，做过“驾部”和“武部”一类的职务；“《小山园题咏集》”当为梁瑞山所编辑的当时文人雅集小山园所作之诗文投赠，“小山园”待考，疑为梁瑞山居所，“小山主人”也当为梁瑞山本人。

画面显示，身着平民服装的八位文

人聚在一起，其中四人围桌而坐，桌上一瓷瓶，瓶中梅花盛开，笔墨纸砚和蒲扇放于桌上，随时准备挥毫赋诗；另有四人则正欲往赏梅之中心点——四人围坐之桌旁赶去，一书童正急匆匆托着一盆梅花赶来，另有一书童则提着一壶酒（或茶）毕恭毕敬的立于桌后。在画面的每一个地方均能看见一束怒放或含苞待放之梅花，构图简洁而立意鲜明。作者在处理人物时，多用白描手法，以简单的数笔即勾勒出一帮文雅之士赏梅雅集的场景。梅花是四君子之一，向来以意志顽强、不畏寒冷的生命意志而成为文人们歌咏的对象。苏六朋即是用寥寥几笔向我们展示了一幅以梅花为崇尚对象、暗香浮动的文会图。

罗浮山市

罗浮山市是苏六朋以罗浮山为主题的画作中最常见的题材，就其所传世的作品看，有仅十幅之多，可见这类题材是与其长期生活在罗浮山中、有着丰富的生活积累分不开的。

咸丰六年（1856 年），苏六朋在一件所作的《罗浮山市图》轴（绢本，设色，纵 106 厘米、横 43.5 厘米，香港中

文大学文物馆藏）中题识曰：

罗浮山市图。余前十余年住山时所写，今忆之为子垣九兄先生雅正。丙辰秋日，第七洞天樵子苏六朋。

从这段不足五十字的简短话语可以得知，《罗浮山市图》为苏六朋大约在道光二十六年（1846年）或之前住山时所写，所以其山市的情形乃其耳闻目睹，完全可作为解读当时罗浮山风土民俗的一本活的教科书。

这幅《罗浮山市图》的构图与布局均并不复杂，衬景乃苏六朋常见之山水画：陡峭之山壁、参天之古松、纵深之远景及其用淡墨与浅绛渲染出白云深处、远离红尘的幽境。与所有山水画不同的是，在这样一处本来是“山清清，水悠悠；红尘远，谁来忧”的山水佳致中，我们看到的是一幅繁忙景象：有摆摊设店而正在交换者、有樵夫挑担歇息者、有席地而坐正用餐者、有牵着牲口招摇过市的妇人、有拄杖行于桥上之老者、有匆匆赶路的爷孙俩、还有坐地闲聊之路人……等等。山市不同于其他集市的标志是，没有常见闹市中的那种热闹与喧嚣，来往之人员稀稀疏疏，甚至有些冷清。因为山市多限于山间人家之贸易

往来，所以大多为熟人之间的一种互通有无之原始商贸活动，因此从画面可以看出人们交头接耳、闲话家常的情形。这种不定期的山货贸易，同时也成为古代居住偏僻的罗浮山人的一种重要的社交方式和生活方式。苏六朋长期生活在罗浮山中，对这种资讯欠发达的群众生活一定是深有感触，所以才一而再、再而三地在画中表现出来，为我们记录了百余年前这座道教名山的一个生活侧影。另一件《山市图》（纸本，设色，纵136.5厘米、横67厘米）也和此图有异曲同工之处。

在现存的同题材画中，还有一幅以扇面来绘制的（绢本，设色，纵26厘米、横27厘米，广东省博物馆藏）。虽然名曰山市，但与前作不同的是，它所选取的场面并非交易点的场景，而是人们行色匆匆、扛着山货或手提细软从不同地方赶往山市的情形。这可作为上一幅画的前奏曲，对于了解罗浮山市的不同过程无疑具有珍贵的文献价值。

罗浮仙迹

在苏六朋以罗浮山为题材的绘画中，罗浮山市之外，恐怕就以罗浮山的仙道

人物故事为多且佳了。

苏六朋的同时代人有一位叫江本源的，字瀛涛，为广东番禺人，主罗浮山酥醪观，人称酥醪道人，戒行甚严，兼通儒释，并长于诗文，当时的文人士大夫均喜与之游。酥醪观在罗浮山深处，道路险绝，所以江本源开山引路，筑玉液亭其上，并引山泉曲折数里汇集亭下为池，以接济那些远道而来的旅行者，所以张维屏称其“深山中能为利物事”，谢兰生则为其作《合掌岩图》，题诗有“请从今日始，一石坐一年”句。生前曾建有郑仙祠，据传化后二十余年，有道童见其入祠，自言姓名，所以人们均盛传其成仙了。苏六朋以他的遗迹创作了一幅题为《深山游春图轴》（绢本，设色，161×75 厘米，广东省博物馆藏）的山水画，并特地为其题写了一首七律：

溪上桃李无数开，花间春水绿于苔。

不因渔艇寻源人，人争识仙避世来。

翠羽深云连玉洞，丹霞抱日护瑶台。

山中旧侣时相约，约我来春载酒回。

并自注云：“浮山有桃李溪，酥醪道人江瀛涛结茅于此，为入观憩息之地。道光乙巳秋八月六日，云山过雨，凉气袭人，梦楼魂坐，适秀泉大兄持素缣索

作画，因仿元人意以应并系之诗。四百峰樵子苏六朋”。钤白文印“臣六朋印”和白文长方印“枕琴”。

江本源的故事之外，在罗浮山较为流行的仙道故事是吴仁壁的事迹。传说曾经有人入罗浮山采药，到达石楼之下，洞口忽然打开，有一位披蓑少年腰插一斧，手携一少女，顾示采药者曰：“汝识吾否?”采药者蹑而求之，但书“吴仁壁”三字，分手而行，到石楼处，石楼复合。采药者惆怅久之，口占一绝云：碧玉楼前石户中，相逢何事苦匆匆。无因得见仙郎面，引我丹梯访葛洪。这是记载于《罗浮山志》中的一则仙道故事。故事的主人翁吴仁壁乃关右人，为进士，曾游罗浮山，学老庄于张先生，得其大旨后请辞归里，张先生说：“观子气法，可住此，吾授子长生之道”，吴仁壁以母老请辞，待名遂身退，学亦未晚，张先生说：“此去必遂其志，亦须早来”。后来，吴仁壁中举，在浙江拜谒钱武肃，得到厚遇，钱几次延请其为幕僚，吴均坚辞不就；钱武肃再使人请其撰《罗城记》，也遭到吴的谢绝。于是大怒，将其沉之于江，吴人惜之。遗有一女。建隆初年，有人在罗浮山见其携一女出现，

乃其女也。苏六朋据此故事创作了不止一幅人物画，其中较有名者为《浮山采药图》横（绢本，设色，31．4×49 厘米，广东省博物馆藏)。该图集人物与山水画于一体的艺术佳构，作者自题曰：

昔有人入罗浮山采药，至石楼下，洞口忽开，有披蓑少年持担携一少女顾示采药者曰：吾是壁仁也。遂行石楼随入户，采药者惆怅久之，口占一绝云：碧玉楼前石之中，相逢何事苦匆匆。无因再见仙郎面，引我丹梯访葛洪。偶读罗浮书写此。怎叔六朋。

钤白文印“苏六朋”和“石楼吟叟”。

苏六朋于上两类罗浮仙迹之外，尚画过一组《罗浮仙迹图》。该组画为四幅，均为纸本、设色，各纵 140 厘米、横 36.5 厘米（广州美术馆藏)，所画内容为四个不同的罗浮仙道故事。

第一个为《持杖采菊》，所画一衣衫褴褛的仙人手拄竹杖、手提一篮菊花、肩披一顶草帽行进于高耸入云的深山之中；

第二个为《峭壁题句》，也是同样的仙人，站在人迹不至的峭壁边沿题字于壁上。该画有一大段作者题识，说是有

一个叫许碏的人，为高阳人，年少时为进士，累举不第，晚年学道于王屋山，周游五岳，大凡名山洞府，无不遍历。凡所到之处皆于人所无法到达的悬崖峭壁题字曰：“许碏自峨眉寻偃月子到此”。人们观其笔踪者无不叹其神异，但都不知偃月子究为何许人。后来许碏游庐山，尝醉吟曰：

阆苑花前是醉乡，踏翻王母九霞觞。

群仙指点嫌轻脱，谪向人间作酒狂。

后来在春天的时候，许碏插花满头，把花作舞，升云而去。该图便是写许碏站立在悬崖边上，左手撑壁，右手挥毫留题，山崖峭立，身后即为无际之陡崖，其情景令人发憷。

第三个为《黄仙释经》，说的是有个士人在罗浮精舍读书，忽然一天有个老乞丐上门乞讨。傍晚时分，士人持卷展蒲读书于悬崖之下，对其书中内容百思不得其解，丐者问所读，士人以经义对；丐者为其解读，博问如流，士人再要问其内容时已经杳然不知所终，于是有人认为必定是遇到了黄野仙。该图所写即为士人坐于山崖边苦读，丐者站在跟前为其释读。

第四个为《断崖呼应》，写的是两位

仙人站在两处悬崖边上，悬崖错落，中有丈余长悬空，常人所至，即使不两脚战栗，也一定会视为畏途。两人中，一人站立在悬崖右侧之边沿，手搭耳旁大声与悬崖左下侧的拐杖仙人呼应，似要跳跃过去。该图作者题识曰："道光乙巳夏五月画抚罗浮仙迹记，怎道人六朋"，钤白文印"臣六朋印"。据此可知该画作于道光二十五年（1845 年），且均为画罗浮仙迹所作。

四件画有一定连贯性，从画面看，都是罗浮山的高山流水，布局及画幅大小也均极为相似，而且画中中主人公——披斗笠、拄手杖、衣衫褴褛的装束一以贯之，甚至连其蓬头垢面、满腮胡须的方脸形象也是贯通的。因此，虽说是四幅不同主题的画，实则是写同一位罗浮仙人四种不同的表现形态。

群盲评古

清代著名诗人袁枚（1716—1797 年）在他的《随园诗话》第十二卷里谈到这样一则话语：

有人画七、八瞽者，各执圭、璧、铜、磁、书、画等物，作张口争论状，号《群盲评古图》。其诮世也深矣。刘鸣

玉题云："耳聋偏要逢人聒，足跛转喜登山滑。可惜不逢周师达，眼珠个个金篦刮"。

其中之刘鸣玉，字封山，号凤岗，为浙江山阴人，长于写诗及绘画篆刻，有《梅芝馆诗集》行世。他在这首讽刺诗里，为《群盲评古图》的内在涵义作了诠释。苏六朋读到此文后随之创作了同样一幅《群盲评古图》。十余年间共创作这类画不下二三十幅，其内容大同小异，足见其对《群盲评古图》的自得之情与对独特寓意的浓厚兴趣。原澳门贾梅士博物院（绢本，设色，纵 39 厘米、横 30 厘米）和现广东省博物馆就收藏着其中一件。后者乃横幅，绢本，设色，纵 41．6 厘米、横 168．5 厘米。该画正如袁枚《随园诗话》中所描述的一样，所绘七、八盲人煞有介事地为人鉴定评论古物，有执书画者，神情专注；有托青铜器者，反复摩挲推敲；有拿陶瓷者，手摸耳闻……鉴者、观者均严肃认真，未尝稍懈。作者对于那些不懂装懂、欺世盗名之人可谓竭尽鞭挞之能事，其讥讽世态之用意已非常明显，具有早期漫画的情态。其实袁枚和苏六朋所讽刺之怪现状何止古代，请看今天之鉴定界，

诓世欺人者大有人在，不独鉴定界，其他领域又何尝不如此。

有趣的是，近人郭沫若读到袁枚诗话后却有另一番理解。在他《读随园诗话札记》中这样写道：

画是讽刺，而诗则直以残疾为嘲弄对象。此等诗何可取，而揭出之于《诗话》耶？可见刘鸣玉为人刻薄，而袁枚也不忠厚。我为残疾者鸣不平。答之以诗，题为《群盲评瞽》。诗曰：

笑人跛瞽笑人聋，不识群盲正指公。

眼盲心有不盲者，心盲金篦何为功？

郭氏是从尊重人权与众生平等的角度去认识此图与刘鸣玉的诗，反映出一位浪漫主义诗人的情怀，自然无可厚非。不过，如果都从这个角度去看问题，我们的很多成语或俗语如“盲人摸象”、“盲人瞎马”、“盲者得镜”、“盲者失杖”、“瞎子摸鱼”………等等也就失去了意义，而当初发明该词语和后来传播的人也就不是“为人刻薄”便是“不忠厚”了。

盲人聚唱

苏六朋作了《群盲评古图》后，在当时也有人对他的讥讽世事提出了异议，

所以他在道光十四年（1834 年）时从正面画了一幅关于群盲的人物画《盲人聚唱图》（纸本，设色，纵 46.7 厘米、横 99.5 厘米，广州美术馆藏）。

在这幅被作者自认为是与《群盲评古图》反其道而行之画卷中，苏六朋开宗明义的题道：

余前曾作《群盲评古图》，见者叱嗤余讥世。今日隐樵拉余出北门，登锦石山。树下有数盲者，老少相聚，弦索参错而歌，隐樵谓此可作《群盲聚唱图》。夜归灯边谈次，恕修兄以纸促笔成之，觉与《评古》又别一趣也。世人当不复嗤余矣。因并记之，时漏已三下。甲午十月二十有二夜，南溪渔者苏六朋。

从题识中我们可以知道，这是一幅以写实为主的风俗人物画。画面上显示，一盲者边谈古筝边唱，一人合拍地敲击手中木版，一人弹着琵琶，一人拉着二胡，一人拄着竹竿静心聆听，另两人分别坐在二胡与琵琶旁边当听众，还有一人用手杖敲打着地面匆匆地往这边厢赶。整个画面除了一桌、五椅和茶壶小杯之外，再无任何衬景，苏六朋经常是以这种手法集中体现盲人之各种情态，所以，很自然地，他们的自得意满、陶醉于歌

的惬意表情便生动地写在每一个人的脸上，这是很多正常人也无法得到的一种来自于心灵的享受。在画幅的右侧，尚有两人题诗，为此画作了进一步的诠释。其一为樵西山人邓兰所题，诗曰：

休从世上辨妍媸，尽日赓歌各擅长。
白云阳春须记取，只今犹自遏云梁。

其二为作梅（姓名待考）所题，诗曰：

悟空色相懒开眸，聚首弦歌兴未休。
翻笑纷纷名利客，空劳心力日追求。

两诗均从不同角度对于群盲聚唱这样一个场景作了更深入的注解，尤其是后者“翻笑纷纷名利客，空劳心力日追求”句则对好求名利之人作了讽刺。由此足见，眼盲并不重要，关键在于心不要“盲”。苏六朋的同时代人陈起荣（号奎垣，番禺诸生，著有《如不及轩诗草》）写有一首《题林丹池瞽目图》曰：

人心更比蜀道危，魑魅鼠迹纷东西。
举世聩聋若无睹，志士扼腕空嗟咨。
林君愤俗抱孤志，绘就丹青寓深意。
颇类长康不点睛，盲目尚与盲心异。
目不忍见耳不闻，混沌自足完天真。
举足越趄兢且慎，冰渊未敢轻投身。
囊琴不许寻常听，知音寥寥谁共证。

铜钲欲代木铎鸣，虽善不尊知罕信。

我观此图心恻恻，抚轴低徊神眩惑。

其中“目不忍见耳不闻，混沌自足完天真。举足趑趄兢且慎，冰渊未敢轻投身”句可作为对苏六朋所画之盲公图的极好注解。

有意思的是，乾隆时期的宫廷画家金廷标（？—1767 年）也画过类似的盲人聚唱图，虽然所画风格与苏六朋迥异，但题材与构思是一致的，都是画乡间野地的盲人聚在一起说唱，听者亦是村夫走卒。最有意义的是，这样一幅以下层社会为主题的人物画，居然身为皇帝之尊的乾隆在其上题识曰：

瞽目先生小说流，稗官敲钵唱街头。

村翁里妇扶携听，倪为欢欣倪为愁。

与金廷标同时的扬州画派主要代表画家华岩（1682—1756 年）也画过一幅类似的《瞽人说书图》（上海博物馆藏）。这说明以盲人为主题的绘画至少在乾隆时代已经受到关注。

苏六朋所画与《群盲评古图》不同意境的以盲人为题材的尚有道光十六年（1836 年）所作的《二瞎图》（绢本，设色，纵 139.7 厘米、横 58 厘米，广州美术馆藏）。该图描写两位拄着手杖行立的

壮年盲人的形象，虽然二人由于生理原因不能享受和正常人同样的生活，但从其深锁的眼睛与嘴唇的表情中，我们能体验到一种气宇轩昂的自信和不屈于境之生命意志，或者这就是苏六朋所宣扬的“身残志坚”的现代版本？

为瞽乐师谭三造像

谭三是活跃于清代嘉庆、道光年间的著名声乐师，生于乾隆二十一年(1756年)，广东开平人，一说为广东南海人，大概由于长期流寓广州、南海，故《南海县志》收录之，后人据此定籍为南海，实误。谭三生后十五天即眼盲，性聪敏。在十二岁时深感盲人多以星卜算卦谋生，不愿自己与之争衡，遂专心学艺，独出心裁。他苦心学乐部，苦练数年，终于学成一技：即置身于锣鼓、箫管、琵琶等十数种乐器中，以两足击大鼓，或以右趾敲小鼓及小锣，左趾钳钹或响板，肘夹一槌，顺撞大锣，口中能唱出生、旦、丑、净等各种腔调，集众乐而和之，手舞足蹈，一身无暇。即使让数人如此合作，也难达到像他这样谐调的节拍。当时有贵公子用一把大椅子将各种乐器置于其中，谭三坐在上面

演奏，然后叫人将椅子抬着张灯结彩游于街市，金鼓齐鸣，观者如堵，称为一时绝技。当时的文人、画家都乐与之交，并分别为其作传或造像。道光十一年（1831 年）仲春，时年已七十六岁的谭三到著名书画鉴藏家叶梦龙（1775～1832 年）的友石斋中演戏，自言“学技以来，迄今六十余载，所历各郡，莫不惊为神异”。当时广东的另一著名人物画家蒋莲也在场，感其艺，为他画了一幅立轴画像。南海梁玉森（蔼俦）还专门写诗歌咏其人其艺：

万口争传锣鼓三，我尝遇之羊城南。
目成双瞽足半跛，锣鼓绝技三独谙。
嗟哉巧妙乃至此，一身可当数人使。
金石丝竹凡八音，考击吹弹兼众美。
箝以足趾挥以肱，动摇四体纷纵横。
大宫小徵百不谬，北调南腔俱有情。
是时春半风光暖，观者心怡听意满。
剧钱敛毕众音成，三乃整衣道情款。
少年二十三十时，绝技会邀显者知。
当筵一曲酬无数，黄金散入千娥眉。
迄今人事沧桑变，乞钱日逐街坊遍。
沦落谁怜叶律郎，姓名突入奇能传。
我闻三语笑口开，尔今惆怅胡为哉。
古来才大难为用，何况区区薄技供

嘲哈。

君不见江州感遇青衫湿，浔阳秋月琵琶哀。

苏六朋亦被谭三的绝技及其为人所感动，为其绘《谭三献艺图》。该图为广州美术馆所藏《市见小品册》中之一。所绘谭三坐于席上，口吹乐器，手敲铜锣，双脚则各夹一根木棍击打着小鼓，悠然自得，一派和谐与欢快的气象。苏六朋自题诗曰：

此盲妙技世无有，脚鼓肘锣不住手。

膝板鼻箫相与清，摘阮沙喉歌折柳。

对谭三的技艺给予高度的评价。全图悉用淡色和水墨画成，线条简洁、洗练，将谭三演奏的姿态情状刻画得惟妙惟肖，栩栩如生。在画的对开处有苏六朋的好友鲍俊（1797—1851 年）题七言律诗曰：

五官并用亦聪明，贵者无如贱者精。

堪笑封侯徒有骨，输他巧技久留名。

也是对谭三及其才艺给予了高度的赞扬。一个出身卑微的、身处底层的盲人能凭一技之长赢得社会尤其是文人们的广泛敬重，也是不易的了。

为文人画像

画几个盲人聚集在一起，二人互相扭打，一人抱着另一人作角斗状，另一人则把持不住，欲仆地，第三人则从在二人中间极力劝解，三人赖以行路的竹棍横七竖八地扔在地上；三人之外，另有一盲人怀抱婴孩指着三人，似乎在大声说着什么，而身旁的一少年作惊恐状一边拄着竹竿，一边用衣袖擦拭眼睛，显然是被大人们激烈的打斗吓得哭了起来。这是苏六朋作于咸丰六年（1856年）的一幅极为普通的名为《盲人打斗图》（绢本，设色，纵 70 厘米、横 36 厘米，广州美术馆藏）的人物画。因为整个画面没有任何的衬景，留白处竟占画面的三分之二强，所以打斗的场景也就显得极为抢眼。最有意思的是，苏六朋在画的右上角的题诗：

狼藉如他亦异常，两无调护变参商。

近来世事何堪闻，同类文人各诋伤。

这首诗将该画之用意点画得淋漓尽致。自古文人相轻、相互诋毁的丑态通过盲人们的打斗体现出来。站在旁边的妇孺或哭泣，或呵斥，而自以为清高不凡的此类文人们实在是连妇孺也不及。

这是苏六朋作的一幅指头画，所以其人物之线条与墨色也格外的古拙与朴实，给人一种浓郁的生活气息。

原澳门贾梅士博物院也收藏着一幅苏六朋的同题画（绢本，设色，纵 39 厘米、横 30 厘米），不过画中题诗并未直指文人，但却与前作有异曲同工之处：

斗从何事起，斗到何时止。

人生无百年，光阴迅速耳。

何必较输赢，英雄安足恃。

此作有杀机，亦偶遣兴耳。

苏六朋谓“此作有杀机，亦偶遣兴耳”，或许是另有所指，不过这样一幅讽刺当代的漫画人物，是极容易招致麻烦的。时至今日，这样一幅讥讽时弊的画作也还是具有极为深刻的现实意义。

当然，苏六朋笔下的文人并非都是这类低俗之辈。那些皓首穷经、风雅传代的文人们也是其笔下之常客，代表了传统文人社会的主流。作于咸丰二年（1852 年）岁暮的《油灯夜读图》轴（广州美术馆藏）也就是一个范例。该图描绘一读书人屈腿而坐，前面一张小桌、一盏油灯和一本翻开之古书。人物专心致志的神态和夜深人静的环境让人感动不已，读书人身后铜瓶内绽开的梅花似

乎散出淡淡的暗香，体现出主人的情趣。苏六朋在画上题诗曰：

灯前自了读残经，风入疏廉月入棂。
坐到夜深谁是伴，数枝梅萼一铜瓶。

将那些青灯苦读、自得其乐的风雅文人刻画出来。

咸丰五年（1855年）初冬所作的《写坡公句人物图》横幅（广州美术馆藏）也是写的一群文人的画像。有三人坐于梅树下，展开手卷，准备题诗作画，旁边笔、墨、砚台、笔洗、笔筒、酒壶、书童等等，一应俱全。二人翘首以盼，似在等待未来人；一人低头展卷，似在构思。三人均布衣打扮，不修边幅，一副无拘无碍的气派。苏六朋引苏东坡句云："今朝梅树下，只有咏花人"，一种文人特有的风人雅致跃然而出。咸丰九年（1859年）嘉平月所作的《洗砚图》轴（广州美术馆藏）则描写一文人坐在山间溪流边的草席上观看书童洗砚的情景。文人俯视溪水，身边一把羽扇，两叠线装书，书童在手握砚台专心地在水边擦拭，惟恐留半点尘埃。远处银河直泻，古树参天。这是一处远离红尘的幽静之地，不管是文人还是书童，均不在于洗砚或砚台本身，而是在这种尘嚣不

到的地方找到了一种好心情。所以文人及其书童的表情都是特别的安闲，神情也是非常的恬静。也许这也是作者自己的生活写照，或者是苏六朋所向往的一种恬美之境——正如陶渊明之于桃花源。

苏六朋所画的文人并不都是吟风弄月、诗赋书画之类，也有行乐的——最常见的就是《对弈图》。这类题材他画过很多件，就笔者所寓目的，就有广东省博物馆所藏的《对弈图》页一件、广州美术馆藏《对弈图》轴一件和香港艺术馆藏《对弈图》三件。

《对弈图》轴是咸丰十一年（1861年）三月苏六朋在广州的枕琴庐为本生四兄所画。画中乃写一着官服的人与一文人模样的人下围棋。官者手抓棋子催促文人，旁边站立一男仆观看着对方出棋，文人之背斜对着读者，转向左后方向一娘子模样的人说着什么，一幅很生动的、漫不经心的下棋的场景出现在观众眼前。棋桌是在一棵高大的松树下，后面有细密的竹篱笆墙半围着，前面则是假山、木凳、茶壶与疏落之矮竹。整个画面也是在一种极为写意的、具有文人清趣的环境中，体现出作者的淡泊心境。

如果说以上诸画只是表达文人的某些个体或者小团体之间习以为常的生活的一种剪影的话，那么咸丰六年（1856年）褉日、为清宗二兄所作的《文会图》横幅（广州美术馆藏）则是将一个文人群体活灵活现地呈现在读者面前。该图的场面极为宏大，单就其纵120厘米、横242厘米的尺幅也可以见其一斑。全图所绘人物多达十六人，就其活动的情态，可以分为五类：

一类是即席挥毫，一书童手托素笺，一人在其上笔走龙蛇，另有一人则站于右侧观赏。一类为品评鉴赏，四人坐于大木桌前，桌上放着卷轴和册页书画，两人对一本册页正在注目凝视，一人独自观摩一手卷，另有一人则斜靠木椅转过身来看着邻座挥毫，另有两位仕女站在桌后低声议论着。一类是弹琴听曲，一人手拨琴弦，另两人分别坐于翼侧和对面认真聆听，神情轻松愉快，显然是一首不错的曲子。一类是对坐清谈，两人盘腿坐于竹林边，旁若无人地谈笑，膝边乃一函古书及挂轴书画。最后一类是两人站在山石上交谈，但其神情又与第四类的清谈相异，完全是一种很随意、无所事事的样子。整个场面是选择在深

山白云处，有缭绕云烟、嶙峋怪石，也有茂林修竹、飞瀑流泉，还有杯盏、酒壶、瓷凳等等，简直就是一种世外桃源式的惬意生活。

在苏六朋的笔下，文人更多的是参与到雅集、修禊事中来，如《兰亭修禊图》、《药洲品石图》、《曲水流觞图》、《春夜宴桃李园图》、《清平调图》等。事实上，苏六朋本人也经常参与这样的文人集会，如珠江修禊、梦香园雅集、寄园觞咏、柳堂修禊等，构成了他的艺术生活的重要组成部分。笔者已在前文论及。

药洲品石

药洲是五代南汉时期广州的一处园林遗迹，在今教育路原南方剧院场旁边。据说南汉王刘龚建都广州时，好建离宫别院，在城西开凿西湖（又称仙湖）长500余丈，地连南宫，成为“聚方士习丹鼎之地”，因而起名药洲。还有一种说法是说因为栽植了一种叫红药（一说即芍药）的花卉，故名。其实来源到底是什么已经并不重要了，重要的是自宋代初年统一了岭南以来，这里成为士大夫们泛舟觞咏、游览雅集的胜地，一如绍

兴之兰亭、江西之滕王阁，在广东历史上的地位是非常重要的。

药洲的特出之处在于其石，据说当年置有名石九座，所以名“九曜石”。清初屈大均在《广东新语》中称其石“高八九尺或丈余，嵌岩崥兀，翠润玲珑，望之若崩云，既堕复屹。上多宋人铭刻。”宋代著名书法家米芾、宋熙宁年间许彦先、明人关鹏、清人翁方纲等均在此题刻，留下遗迹。物以人名，药洲因为这些在历史上名垂后世的文人而极富历史底蕴。比苏六朋略早的袁枚来羊城时，也忍不住诗兴大发，写下《九曜石》诗曰：

南汉假山石，厥名称九曜。
废置药池中，落落峰倾倒。
榕根若连锁，水浪时鸣窍。
其上镌姓名，宋元各年号。
或云熙宁秋，避暑摇仙棹。
或云庆元春，泛月恣凭眺。
篆隶虽殊形，点画皆奇奥。
有石人能存，有字石才妙。
呜呼八百年，多少游人到。
此水闻其吟，此石见其貌。
安得石能言，一一为我告？

袁枚对于这处代表了当时广东地区

文化圣地的历史遗迹充满了向往与留念之情。广东的文人们也同样表现出了这种心情，那些热情洋溢的诗歌以及后人的赋刻自不待言，迄今为止发现的惟一一件以此入画的苏六朋的《药洲品石图》也可证明此点。

该图作于咸丰四年（1854）十二月十八日，从苏六朋本人在画上的长题我们可以了解到此画之缘起及其画中文人（包括苏六朋）对于药洲九曜石的独特感情，颇类画史上有名的《西园雅集图》：

药洲品石图。余少有米颠癖，常选石罗浮山，得石楼、铁桥、瑶石、罗汉岩诸胜，志将有终写之想，爰以俗累缠人，有志未逮，而梦寐常在铁桥、石楼间也。及往来羊城，闻古药洲九曜石之胜，奈以学院隔之，无由赏玩。甲寅立春前一日，瑞山驾部偕吴鼎熙、黄二山茂才、金问鱼小尹、陈大樵孝廉、李子虎茂才、陈南洲上舍、暨嗣君笛樵，过枕琴庐，邀同迎春游剧。即日饮于禺山一邱馆，醉中拟游九曜石，余闻之神往矣，遂罢酌赴院，仿若天开图画，心旷神怡，口占一绝云：新稿寻春携旧侣，品题梅石认前朝。话茶议碟，少长忘形，日暮鸦归，远钟送响矣。向慕之怀今日

始获，生平好古之心也。驾部以纨素属作图，醉归灯下，余兴方浓，写此卷，仅得大略，未暇求似。

此图虽然画在一幅纵仅 40.5 厘米、横 193 厘米的素绢上，但其表现的场景却极为广阔。画面上既有亭台楼阁、垂柳修竹，也有雕栏画栋、通幽小径和花草古松，更有据说是南汉时期由罪人取自太湖的九曜石。当然，也是画面之灵魂的是，在这处风景宜人的南国园林中，三三两两的文人雅士或摩挲玩石，或独自沉吟，或驻足闲谈，或举目远眺……在这个身处闹市的幽僻小筑中尽情地领略也许只能在远离尘嚣的山野才能体验到的那种恬淡。

药洲之精髓在于九曜石，古人玩石往往成癖、成痴，米芾便有"石痴"之称，历史上以他拜石故事为题材的绘画、诗歌就不计其数。因此在这幅作者自己命名为《药洲品石》的写实与写意相结合的山水画里，渲染之重点便是"石"。画中之"石"为典型之太湖石，玲珑乖巧，千姿百态，有巍然屹立者，有淡然横陈者，也有崎角斜出、奇形怪状者，总之这九座湖石在苏六朋的笔下仿佛具有了灵性，再经过千百年来骚人墨客之

品评与歌咏，也就更加的成为稀世遗珍。作者在表现人物的形象时，也是重在刻画他们因“石”而起雅兴，也即作者所谓的“品”。在苏六朋以后，岭南的很多画家在创作艺术佳构时，都喜欢在衬景中点缀一些太湖石，或许就是受到他的影响。

东山报捷

在公元383年，在中国历史上发生了一场被后来的历史学家和军事家高度评价的以弱胜强的著名战役——淝水之战。这场显然并不具有普遍性的战争在中国文化中却演绎了很多动人的故事，一些耳熟能详的成语如草木皆兵、风声鹤唳等均出典于此。当时晋相谢安以谢玄为前锋都督率北府兵八万在淝水（今安徽东肥河）迎战以秦主苻坚之弟苻融为前锋都督的前秦军三十万，双方力量的悬殊非常明显。晋军在淝水与秦军隔水对峙，晋军遣使约秦兵后移，过淝水决战。苻坚欲待晋军半渡偷袭，遂力排众议，令苻融挥军稍退。不料一退即一发不可收拾，此时，被俘之晋将朱序乘机在阵后大呼：“秦兵败矣！”秦兵惊恐大奔，死伤无数，苻融亦为乱兵所杀。

当时，本来对这场战役并无胜券的谢安一直怀着忐忑不安的心情在东山与客人下棋，有驿者飞马传书，知晋军已胜，客问之，则慢慢地答道："小儿辈遂已破贼！"既罢，还内，过户限，不觉屐齿之折。苏六朋所画之《东山报捷图》（纸本，设色，纵238.5厘米、横117厘米，广州美术馆藏）便是截取谢安故作镇定下棋之时，驿者快马飞奔传书的情景。

身穿休闲服饰的谢安在山间与友人下围棋，只见他右肘斜靠着石桌，左手在棋盒中掂弄着棋子，神态自然，对手一本正经地看着棋盘，后侧站着两位侍女，树丛中两位书童（或为守卫）露出脸来，相互交谈着。整个棋局是在深山之茂林古树之下进行的，环境极为幽雅，身后峻岭峭壁，飞瀑流丹，一条山路蜿蜒相通。在山路上，一骑马士兵急速加鞭，与谢安之正襟危坐形成鲜明的对比。

这其实是一幅以山水为主要背景的人物画，画中人物之神态体现在一"静"和一"动"中，而宜人之林泉与幽静之景烘托出谢安这位处变不惊的宰相的不凡风度。

苏六朋在画上题识曰："东山报捷图，雨辰三兄词长雅属，丁酉重九后画

于柳塘吟馆，枕琴苏六朋”，钤白文印“南水村佬”和朱文印“苏六朋”。“丁酉”为道光十七年（1837 年），正是苏六朋的艺术已经走向成熟的时期。

春夜宴桃李园

唐代诗人李白写过一篇著名的《春夜宴桃李园序》曰：

夫天地者，万物之逆旅。光阴者，百代之过客。而浮生若梦，为欢几何？古人秉烛夜游，良有以也。况阳春召我以烟景，大块假我以文章。会桃李之芳园，序天伦之乐事。群季俊秀，皆为惠连；吾人咏歌，独惭康乐。幽赏未已，高谈转清。开琼筵以坐花，飞羽觞而醉月。不有佳作，何伸雅怀？如诗不成，罚依金谷酒数。

这篇不足两百字的短文对于人生之短暂、光阴之易失、兴感无常及其及时行乐的理念发出了感喟，正是这样一篇普通的极不平凡的小文，如同《兰亭序》文一样，千百年来，成为叩动人们心弦的乐章，同时也成为历代画家们百画不厌的永恒题材。在江苏省美术馆里便藏有近人沙馥（1831－1900）的一幅《春夜宴桃李园图》（绫本，纵 40 厘米、横

143.5厘米)。同样地，苏六朋对这个题材也发生了浓厚的兴趣，现存于香港中文大学文物馆的苏六朋的同题画（纸本，设色，纵202厘米、横63厘米，73·642）就是一例。

苏六朋所绘该图乃参李太白诗意，画六个唐装文人围坐于桃李园中之酒桌四周，桌上摆放酒杯、书籍、砚台、毛笔、宣纸等。其中两人正展开画卷指点品评，其他人因为畅饮，已经大有醉态，或斜靠椅背，或伏于桌上，或正襟危坐，或手捻髯须……不管何种形态，但他们都有一种非常志得意满之神情。另有两孩童一人手托酒壶，一人怀揣酒瓶向他们走来，吸引了他们主要的注意力。天空明月高悬，将四周之湖石、蕉叶、雕栏、花草以及桌上之笔砚杯盘照耀得如同白昼，鲜花盛开之桃李树也在月光的映衬下显得分外妖娆，树丛假山旁还有两位侍者拿着酒罐和菜肴一类的东西望酒桌赶。桌后两盏路灯与月色交相辉映。作者既有描写“会桃李之芳园，序天伦之乐事”，也在表达“开琼筵以坐花，飞羽觞而醉月”，所以意境非常明显。

苏六朋的好友郑绩在其《梦幻居画学简明．论景》谈到《春夜宴桃李园图》

时写道：

尝见人写《春夜宴桃李园图》，于树林中灯笼高挂，大失题主。作者意为秉烛夜游句发挥，反轻写飞羽觞而醉月，不思太白之意重在醉月，而秉烛不过引古人以起兴耳，非此时之事也。既有月色，何用灯光？所谓画蛇添足矣。然于笔砚杯盘之处，近点桌灯一二，未尝不可。高悬桃李上与月争光，则断乎不宜。

他将《春夜宴桃李园图》的布景与意境问题提了出来，说明“学画贵书卷，作画要达理”。苏六朋此图即是在景致的布局与意韵的协调方面达到了统一，表达了时值夜阑，明月高照，杯盏交错之余文人雅士那种“伸雅怀”的生活情景。后来，苏六朋的儿子苏腾蛟也画了一件同样题材的人物画，与苏六朋有异曲同工之妙，笔者将在后文中讲到。

金莲归院

关于历史上金莲归院的故事，至少有两种不同的版本。其一是关于宋代诗人王珪的故事。王珪，字禹玉，其诗喜用金玉珠璧，以为富贵，而其兄谓之至宝丹。相传宋真宗曾于月夜召入宫中，对设一榻赐坐，王珪拜谢不敢。宋真宗

说："所以夜相命者，正欲略去苛礼，领略风月耳。"夜宴中，水陆奇珍，仙《韶》《霓羽》，酒行无算。左右姬嫔，悉以领巾纨扇向王珪索诗，王一一为之，咸以珠花一枝为润笔，以至于衣袖皆满。直到夜深，皇帝乃令以金莲归院。第二天，都下盛传天子请客。这是明人王世贞《艺苑卮言》中所记载的王珪金莲归院的故事。

另一个故事是与苏东坡有关的，见诸于《宋史》及其他正史和野史。故事大致是：苏轼生平历经坎坷，仕途艰险。元祐元年，以七品服入侍延和，迁中书舍人，后因与司马光政见不合，被贬职，二年，兼侍读。每进读至治乱兴衰、邪正得失之际，未尝不反复开导，觊有所启悟。哲宗虽恭默不言，辄首肯之。苏轼尝锁宿禁中，召入对便殿。宣仁后问曰："卿前年为何官?"曰："臣为常州团练副使。"曰："今为何官?"曰："臣今待罪翰林学士。"曰："何以遽至此?"曰："遭遇太皇太后、皇帝陛下。"曰："非也。"曰："岂大臣论荐乎?"曰："亦非也。"轼惊曰："臣虽无状，不敢自他途以进。"曰："此先帝意也。先帝每诵卿文章，必叹曰'奇才！奇才!'但未及

进用卿耳。”轼不觉哭失声。宣仁后与哲宗亦泣，左右皆感涕。已而命坐赐茶，撤御前金莲烛送归院。在明人俞彦的《爰园词话》中也提到：

苏子瞻常自谓一生坎坷。而神宗读其“琼楼玉宇高处不胜寒”之句，曰：“苏轼终是爱君。”此等遭际，足令千古艳羡，岂止“金莲归院”为一时奇遇耶？

以上两个故事不管是何种版本，均说明了文人为当今皇上所器重之事，被传为美谈，令人“千古艳羡”。所以在此后的诗歌、小说、戏剧、绘画中就常常被用来创作的最佳选择。近人黄山寿写有一件《金莲归院图轴》（上海博物馆藏）。苏六朋则以此为题材创作过不止一幅类似的人物画。其中较著名者有广东省博物馆所藏《金莲归院图轴》（纸本，设色，纵233厘米、横112.3厘米）和《金莲归院图扇面》（纸本，设色，纵18.5厘米、横52厘米）、广州美术馆所藏《金莲归院图轴》（纸本，设色，纵199厘米、横92厘米）等。

广东省博物馆所藏《金莲归院图轴》是以苏轼为主角来描写的，作于咸丰八年（1858年），作者署款自称为“孙六朋敬绘”。画面描绘三人，分别为苏轼、

侍女和太监。美髯长须的苏轼身着长袍，脚登莲花鞋，头戴黑色官帽；头挽发髻的侍女搀扶着有些醉意的苏轼；年迈的太监满脸堆笑，手提烛灯，亦步亦趋地紧随其侧。和苏六朋其他高头大轴的人物画一样，画面没有任何的衬景，但通过人物细微的表情和不同的角色描写可看出此时志得意满的苏轼在深夜宫中归院的情景。苏六朋常常并不借助周围环境的渲染即可传递出所要表达的信息。这体现出一个拥有娴熟艺术技巧的画家的自信。此图即为一例。

东莱吕祖谦

在苏六朋为前人造像中，大凡节烈、贤达、仁人、志士等，或者在某一领域有突出贡献而名垂青史者。吕祖谦便是这样一位。

吕祖谦（1137—1181 年）为南宋著名的哲学家，字伯恭，因吕姓郡望乃东莱，所以学者称为东莱先生，浙江金华人，祖籍寿州，祖吕好问，官尚书右丞，靖康年间南渡，遂居金华。吕祖谦幼承家学，得中原文献之传，从林之奇、汪应良、胡宪等游，又与朱熹、张拭为友，时人称为“东南三贤”。早年荫补入官，

后举进士，复中博学宏词科，曾官大学博士及国史院编修、实录院检讨等。受命重修《徽宗实录》，校正《圣宗文海》(后名《皇朝文鉴》)，书成，授官不就，会友讲学于金华丽泽书院。吕祖谦一生著述颇多，主要有《书说》三十五卷、《家塾读书记》、《春秋集解》、《左氏搏议》、《吕祖谦集》。

苏六朋为吕祖谦所绘像乃一幅纵357.5厘米、横139.8厘米的高头大轴(广东省博物馆藏)，这种在其作品中习见的鸿篇巨制或许只是一种商业的需要，但却体现出作者娴熟的驾驭如椽之笔的艺术技巧。画中所绘人物有四，分别为白发老者、长髯高士、年轻后生以及挽髻仕女。画面并无衬景，但所绘人物依然活灵活现。老者神态安闲，高士一脸严肃，后生毕恭毕敬，仕女举止优雅。苏六朋用隶书自题曰：“得天以孝，得民以诚；忠勤调护，显赫其名。东莱吕祖谦。十六传孙六朋敬绘。”

画中并未注明吕祖谦为谁，但我们从吕祖谦的身世可以推出后生者即为吕氏。因吕氏英年早逝（年仅四十五岁)，且才华卓著，从其所着官服、手持书卷、谦逊恭敬而又年轻有为的形象可以看出。

汉初三杰

张良、韩信、萧何并称为“汉初三杰”，三人均是汉代初期具有传奇色彩的人物，司马迁的《史记》将其三人的形象刻画得栩栩如生，豪侠、忍辱负重、才识过人等词语一直伴随着他们的名字，因而千百年来成为人们景仰的楷模。苏六朋所画《汉初三杰图》就是使这三个早已为人们所耳熟能详的传奇人物通过画笔再现在人们眼前。

这是一幅为当时的“父母官”张护所画的应景人物画，纸本，设色，纵163.4厘米、横71.4厘米，现藏于广东省博物馆。苏六朋自题曰：“少莲父台大人雅鉴，治弟苏六朋”，钤白文方印“苏六朋印”和朱文方印“枕琴”。

和其他纯粹的人物画一样，该图也并无衬景，分别画张良、韩信、萧何三人站立像，虽然并无注明三人姓名，但从其衣着神态便一目了然。手持文书、翩翩少年者为张良；身着武官服饰、腰佩宝剑者为韩信；身穿文官官袍、儒雅文静者为萧何。从笔法技巧上看，作者主要采用铁线描，人物衣纹运笔流畅，赋色明艳，用墨浓重，也许是应社会需

求，苏六朋的这类画大多高头大轴，极富装饰趣味。

是图由时人李子英应原画之主人张护之请以隶书题写画名："汉初三杰图"，署年款曰"咸丰强圉大荒落冬"。此乃古时之太岁纪年法，"强圉"乃天干之"丁"，"大荒落"乃地支之"巳"，"强圉大荒落"为丁巳年，即咸丰七年(1857年)。

该画后由张护转赠予端州的罗杰三，张氏在画之右上题识曰：

凤城苏枕琴道人为余写《汉初三杰图》，其神气笔法绝伦，得陈老莲意。适端州杰三罗守戎过访，共谈旧雨，论文评画，雅外俗流，而生平景仰三杰之为人，因以自名，亦独司马相如之慕蔺相如也。爰捡斯图奉赠之，可见物得所归矣。少莲弟张护并识。

从这段简短的题识可以看出，苏六朋的同时代人对他的人物画评价是较高的，所谓"其神气笔法绝伦，得陈老莲意"，反映出当时的非专业人士对于苏六朋人物的品评。

文姬归汉

东汉时期著名学者蔡邕的女儿蔡文姬是一个极富传奇色彩的才女。据《后

汉书．董祀妻传》记载，蔡氏为陈留郡国人，名琰，字文姬。博学有才辨，又妙于音律。最初嫁给河东人卫仲道，夫亡后归居家中。时值乱世，兵灾频仍。董卓在长安被诛后，文姬父亲蔡邕因曾受官中郎将而获罪，为司徒王允所囚，并被处死狱中。蔡文姬则于兵荒马乱中为董卓旧部羌胡兵所掳，流落至南匈奴左贤王部，在胡中十二年，生有二子。建安中，随着魏国军事力量的不断强大，吕布、袁绍等势力被逐步削平，北方趋于统一。在此历史条件下，曹操出于对故人蔡邕的怜惜与怀念，痛其无嗣，乃遣使者以金璧将蔡文姬从匈奴赎回国中，重嫁给陈留人董祀,便让她整理其父遗著。这就是历史上传诵百代的“文姬归汉”的故事。后来，这个故事因被编入小说、戏剧，如元金志南的《蔡琰还汉》杂剧、明陈与郊的《文姬入塞》杂剧、清尤侗的《吊琵琶》杂剧以及罗贯中的小说《三国演义》、程砚秋的《文姬归汉》京剧和郭沫若的历史剧《蔡文姬》等，广为传唱，妇孺皆知。

在绘画中，这个题材也是画家们乐此不疲的重要素材。据笔者不完全统计，将这一写入画中主题并有画迹传世的最

早画作是金代张瑀所画的《文姬归汉图》（绢本，设色，纵29厘米，横129厘米，吉林省博物馆藏）。该画重点突出归汉的行旅场面，描绘画中主人长途跋涉的气氛和朔风凛冽的塞外环境。此外，明代专以人物画著称的仇英也有同题的画卷行世。有趣的是，大多数画此图的画家都是采用了手卷这样的特别形式来表现那个寒冷而令人感念的场面（或许手卷更容易描绘那个塞外辽阔荒漠与天寒地冻的场景），苏六朋自然也不例外。

现藏于广东省博物馆的苏六朋的这件画卷虽然没有创作年份，但看得出来，这是一件苏六朋成熟时期、融人物画与山水画于一体的艺术佳作。画的引首有张维屏题楷体榜书"文姬归汉图"，署"南山张维屏"，钤白文印"张维屏印"、"襄阳司马"和朱文印"南山"。从苏六朋自题："道光己酉禊日摹于枕琴读画之室，苏六朋"看，此画只是临摹前人所作，画面的构思虽然并无新意，但其笔法、气韵则是苏六朋本色，反映出苏六朋高超的艺术手法。该画作于道光二十九年（1849年），乃苏氏画风鼎盛时期的代表作。

苏六朋以文姬归汉这样的题材画过

不止一幅，广东省博物馆就藏有另一件同题画。不过这只是一件纵26厘米、横34厘米的小品画，而且是白描。从苏六朋不厌其烦地将一首宋人题写《文姬归汉图》的长诗工工整整地用隶书抄录在画的右上角便可知道，这是一幅以诗意来创作的人物画，诗曰：

文姬别子地，一骑清南驰。
伤哉贤望兆，一骑换二儿。
二儿抱父啼，问母何所从。
停鞭屡回首，重会知无期。
孰谓天壤内，壁心无人彝。
万物以类偶，湿化犹相随。
穹庐况万里，日暮惊沙吹。
惜哉辨琴智，不辨华与夷。
纵怜形势迫，难掩节义亏。
独有思漠心，写人哀弦知。
一朝天使至，千金赎蛾眉。
雨露洗腥癞，阳和变愁姿。
出关拜漠月，照妾心苦悲。
妾心傥未白，何以观肮墀。
狐死尚止时，越鸟终南枝。
如何李都尉，没齿山阴陲。

画面显示，两列人马分别对望，作依依惜别状。文姬骑在马上与儿子诀别。侍女一人牵马，一人扶文姬上鞍，其子

则用手拭着眼睛恋恋不舍，三胡人牵着马，被母子生死离别的场景感动得涕泗滂沱，场面不忍目睹。苏六朋所绘《文姬归汉图》与很多画家题材不同的是，几乎没有任何衬景，但从人物的装束能让人感觉到北方大漠寒冷的气息和惜别场景中的凄清。这也是苏六朋所画历史人物题材画的高明之处。

此外，广州美术馆和香港艺术馆也分别藏有同样题材的《文姬归汉图》。前者为纸本，设色，纵 53 厘米、横 99 厘米，作于咸丰五年（1855 年）；后者亦为纸本，设色，纵 78 厘米、横 43 厘米。较为特出的是，后者所画场景一改惯有之大漠惜别、寒风刁刁或者马上涕泪等凄凉景象，而是只画文姬一人席地而坐，抚弄着胡笳，神情忧伤，虽然没有生离死别的感人场面，但其思念亲人之忧郁与哀伤已是毕现毫端。很显然，这写的是文姬已经"归汉"后的情形，虽然身已回归，但其心灵的创伤以及对身在遥远北国的儿子的思念仍然成为她沉重的精神负荷，以至于最后抑郁而终。

清平调

清平调是唐代的曲名，因大诗人李

白写过著名的《清平调》三首，所以往往就和李白联系在一起。苏六朋专门将李白创作《清平调》的情形用生动的绘画语言描述出来，因此以之命名也就再恰当不过了。

《清平调》三首是李白在天宝元年(742年)入长安城后供奉翰林时所作。李白在长安三年的宫廷生活也许是其一生中物质生活最为充裕和享受的生活。他受到唐玄宗的礼遇，赐以天马驹，大凡宫中宴会、玄宗巡淳，都让李白陪侍左右，这在平常人看来，已是"幸福"之至。当然，此时的李白对唐玄宗的礼遇并无反感，他对当时的生活也感到非常惬意，所以也写了不少应景之作。在其无数的思想内容贫乏、歌咏宫廷生活的诗篇中，三首《清平调》可谓顶峰之作，在中国文学史上有着重要的地位。其中第一首为：

云想衣裳花想容，春风指槛露华浓。

若非群玉山头见，会向瑶台月下逢。

《清平调》是唐玄宗和杨贵妃在兴庆宫沉香亭前赏牡丹时，李白奉命所作的，所以均是围绕杨贵妃而写的。这第一首显然是赞颂杨贵妃的美丽。此诗之华丽虽然迎合了宫廷生活，却少了李白惯有

的豪放与傲岸。

第二首为：

一枝红艳露凝香，云雨巫山枉断肠。

借问汉宫谁得似，可怜飞燕倚新妆。

李白从以花喻人、神不如人、古人不如今人三方面写杨贵妃因貌美而得宠，其精湛的艺术手法在诗中表露无遗，体现出一个浪漫主义诗人的高超技艺。

第三首为：

名花倾国两相欢，常得君王带笑看。

解释春风无限恨，沉香亭北倚栏杆。

此诗写唐玄宗对杨贵妃的宠爱，作者以花喻人，以春风拟人。所以清人沈德潜在其《唐诗别裁》中评这三首诗“三章合花与人言之风流旖旎，绝世丰神”，诚为的论。

苏六朋的《清平调图》（纸本，设色，纵 236 厘米、横 101.5 厘米，广州美术馆藏）便是将上述李白赋诗的情形生动地刻画出来，成为他的一幅代表性人物画佳作。

该图作于道光十三年（1833 年），乃苏六朋盛年之作。描绘身着官袍的李白手握搦管在砚池蘸墨，正欲伏案疾书；对面身着皇袍的唐玄宗神态威严、全神贯注地看着案台；仪态万千的杨贵妃手

托下颌，粉面含春，同样也聚精会神地看着正在题诗之李白，二人周围簇拥着一群宫女：有替唐玄宗举着象征帝王身份的大伞者，也有跪在地上双手端着茶盘侍候贵妃者，还有抱着琵琶随时准备献上一曲者；李白身后则是两个满脸堆笑的太监和一个年轻的太监正交头接耳，其神态颇类戏剧中之小丑。画中人物除唐玄宗和杨贵妃外，均站立或跪姿，人物的身份通过其衣着及其位置和所处之形式便表现出来。衬景则极为华贵富丽，有画栋雕梁，也有假山寿石，还有琼楼玉树，一种富丽堂皇之皇家气派跃然画中。苏六朋以流畅、曲折的线条把志得意满的李白描绘得活灵活现，同时唐玄宗的威仪、杨贵妃的千娇百媚、宫女们的谦和卑恭、太监们的心怀鬼胎均在画中得到真实再现。

从技法上，苏六朋吸取了明代陈洪绶的人物画法，线条苍劲，尤其是太监的渲染，变形夸张，将人物内在的心理状态和外在的身份气质融入到举首投足、一笑一颦中。整个画面的经营位置、谋篇布局在华丽之外兼具装饰性，迎合了向苏六朋购画阶层的特殊心理。

苏六朋画的以李白为主题的人物画

尚有《太白醉酒图》轴（纸本，设色，纵204．8厘米、横93．9厘米，上海博物馆藏）和《太白醉酒》册页（绢本，设色，广州美术馆藏）。前者写身着素衣的李白在书童的搀扶下颤颤悠悠地往前赶路，工笔之作，笔精墨妙；后者则写醉得不省人事的李白伏卧于蒲团上，旁边放有笔墨纸砚，而且纸已展开，随时可能奋笔疾书。两画主题一样但构思不同。

值得一提的是，苏六朋曾至少两次以李白的《将进酒》诗意写《醉歌图》，一次是道光十八年（1838年），另一次是道光二十二年（1842年）。李白诗的原文为：

君不见黄河之水天上来，奔流到海不复回。

君不见高堂明镜悲白发，朝如青丝暮成雪。

人生得意须尽欢，莫使金樽空对月。
天生我材必有用，千金散尽还复来。
烹羊宰牛且为乐，会须一饮三百杯。
岑夫子，丹丘生，将进酒，杯莫停。
与君歌一曲，请君为我倾耳听。
钟鼓馔玉不足贵，但愿长醉不复醒。
古来圣贤皆寂寞，惟有饮者留其名。

陈王昔时宴平乐，斗酒十千恣欢谑。

主人何为言少钱，径须沽取对君酌。

五花马，千金裘，呼儿将出换美酒，与尔同销万古愁。

苏六朋将其中之“与君歌一曲，请君为我侧（倾）耳听。钟鼓馔玉不足贵，但愿长醉不复醒。古来圣贤皆寂寞，惟有饮者留其名”录于画上。从题材及其所录诗句看，虽然苏六朋是以李白诗意作画，写一个不羁的诗人饮酒的豪迈，但更多的是自况。

唐十八学士

唐武德四年（621年），李世民以秦王为天策上将，位在王公之上。李世民以天下渐平，为网罗人才，曾于宫城之西开设文学馆，延请四方文学之士，其中比较有名者有太行台司勋郎中杜如晦，记室考功郎中房玄龄、于志宁，记室参军虞世南，文学褚亮、姚思廉，主簿李道玄，参军事蔡允恭、颜相时，著作左郎摄记室薛元敬、许敬宗，军咨典瀐苏最，军咨祭酒苏世长，天策府记室薛收，天策仓曹李守素，太学博士陆德明、孔颖达，太学助教盖文达等十八人为文学馆学士，分为三番，每日六人值宿，讨

论文籍，商略占今，或至夜分乃寝。于是便命阎立本绘图像，楮亮为赞，号称“十八学士”。当时天下士夫，以入选为无上光荣，名之曰“登瀛洲”，所以又称为“瀛洲学士”。后人多以此为画题，包括宋徽宗、唐伯虎在内的很多名画家们纷纷以此入画，用画笔描写当时之盛景。元代诗人兼书画家马臻有《题唐十八学士图》诗云：

唐家天子尊黄屋，大业隆兴调玉烛。
当年十八登瀛仙，弘文日侍分三六。
两京初定四海清，君圣臣贤古难续。
立本图真亮为赞，遂令书府藏诸椟。
后有龙眠传此本，礼乐衣冠激流俗。
自从沦落向人间，画手纷纷互翻覆。
千年事去君莫问，留得青编遣人读。
萧萧马耳射东风，长安道上春山绿。

按，马臻，字志道，别号虚中，少慕陶渊明成为道士，隐居西湖。善画花鸟山水；诗多豪逸俊迈之气，有《霞外诗集》。从诗中可以看出十八学士的地位及其十八学士图的缘起与发展。

苏六朋当然也不例外，而且就传世画迹来看，至少画过三件同类题材之人物画。

其中一件为绢本横幅，纵 60 厘米、

横 90 厘米，乃工笔重彩之作，所绘画面场景广阔，气势辉煌。十八学士中，由近至远，分别有两人边谈边行；两人在假山旁交谈着，但注意力已经被行走中的两人所吸引；六人在一长方桌周围，或促膝相谈，或正襟危坐，或展画卷品评共赏；五人坐于蒲席之上，旁边放着酒壶、瓷杯，各人醉态横生；三人在山石前，一人挥笔留题，两人驻足观赏。此外，侍者有抱琴托书急匆匆向画中中心位置赶路者，有端茶备酒者，也有为题壁者举墨砚者，各司其职。衬景中，太湖石错置其中，梅花、松树、古柏等郁郁葱葱。苏六朋显然是受了南方风物之影响，芭蕉也在园囿之中——不过十八学士所在乃皇家园林，广种天下植物也在情理中。作者在处理人物的形态、表情及周围之环境时，无一雷同，且造型生动，体现出高超的艺术技巧。

另一件《十八学士图》作于咸丰四年（1854 年）秋八月（绢本，设色，128. 8 × 54 厘米，广东省博物馆藏），苏六朋自称是仿唐伯虎笔法，此画写于石亭池馆之毕竟如是轩，作者款署“铁桥散人六朋”，钤白文长方印“枕琴”和朱文方印“苏六朋”。此图与前作大异其

趣，场景不及前作广阔，布局紧凑，将十八学士相聚的画面放置于庭院中，衬景为湖石、屏风、雕栏与参天大树，分别画一人展卷阅读；八人围坐石桌旁，或共赏佳画，或举杯低吟，或交头接耳；两人对弈，三人观棋不语；一人抚琴弄曲，三人凝神静听。至于侍者，或举着酒壶站立一旁，或手托茶壶行于庭中，或肃立身后，或添茶倒酒……等等，一派闲和、儒雅的艺术氛围。与前作相比，前作颇富野趣，此作则极具富贵之气。

此外，在广州美术馆还收藏着一件题为《瀛洲学士图》的团扇（绢本，设色，直径为26厘米），笔者虽未及亲见此图，但从其画名看，应该也是一幅《十八学士图》。

苏武牧羊图

苏武牧羊是中国历史上家喻户晓的动人故事，千百年来，一直作为民族气节的象征而被谱为曲、写成剧本、小说、诗歌或作为绘画题材而广为流传。

西汉太初四年（前101年）冬，长期与汉交恶的匈奴呴犁湖单于去世，其弟且鞮侯立为单于，欲为与汉修好，遂遣使送回之前扣留的汉朝使节路充国等

人。次年，汉武帝为回报匈奴善意，便派中郎将苏武、副中郎将张胜及随从常惠等出使匈奴，送还被扣的匈奴使者并馈赠单于财物。苏武到达匈奴后，意外横生。原来投降匈奴的汉人虞常等人与张胜密谋，欲劫持单于母亲阏氏归汉。东窗事发后祸及苏武，苏武不愿受辱，自杀未遂。单于派汉朝的降臣卫律劝降，但苏武却不为所动。单于大怒，将其囚禁于地窖中，断水缺粮，欲逼其就范。苏武坚持数日不死。单于以为神，便把他流放到边远的北海（今俄罗斯贝加尔湖）放牧羝羊。这是一处自然环境极为险恶的荒无人烟的地方，苏武一放就是十九年。始元二年（前 85 年），匈奴壶衍鞮单于即位，遣使者欲与汉朝和睦。汉朝要求匈奴释放苏武，终在始元六年(前 81 年)，苏武等九人由汉使迎接回国。苏武习知边疆民族，归国后被任为典属国，专掌少数民族事务。他在匈奴持节不屈，被后世视为坚持民族气节的典范，他所使用之汉节，虽然毛已全部脱落，但历来也和苏武本人一样成为了一种象征。明代初年广东有一位诗人兼书画家叫陈琏（1370—1454 年）的，写过一首题为《苏武牧羝图》的七言律云：

子卿远使单于国，一牧羝羊十九秋。
塞上草生春屡过，泽中米泮水交流。
龙沙别去劳清梦，汉节持归已白头。
太史论功真不愧，当时何必计封侯。

从诗中可以看出后人对于这位不辱使命、气节永保的义士的景仰之情。在中国绘画史上，以苏武为题材人画的名作不计其数，单苏六朋以《苏武牧羊图》为主题的绘画就有近十件之多。就笔者所寓目者，便有广州美术馆藏（纸本，设色，纵 112 厘米、横 188 厘米）、广东顺德博物馆藏（纸本，设色，纵 339.5 厘米、横 138.4 厘米）及香港艺术馆所藏三件（一件为立轴，纸本，设色，纵 234 厘米，横 120 厘米；一件为斗方，绢本，设色，纵 28 厘米、横 28 厘米，作于 1846 年；另一件为团扇，纸本，设色，直径 27 厘米）等。

顺德博物馆所藏《苏武牧羊图》作于道光二十七年（1847 年），画的是年迈的苏武手持汉节放牧着羊群，虽然除了几只绵羊外没有任何的衬景，但透过苏武厚实的穿着及其有些冷瑟、孤独而无奈的表情可以看出他是身处寒冷之地，自然条件是极为恶劣的。苏六朋的所用之笔法是简笔写意，除汉节及人物面部

用浅绛晕染外，其余悉用水墨渲染。作者不画风霜飘雪而寒意跃出，不画苏武之刚正不阿而气节毕现，这便是熟谙人物画技法的苏六朋的高明之处。

与前作略有不同的是，香港艺术馆藏《苏武牧羊图》轴则在画面平添两位着汉服之人，苏六朋先前黯然无神的眼睛也显得炯炯如炬，显然这是描写苦熬十九年后的苏武终于迎来了汉使者，很快就可以回到阔别多年、朝思暮想的故国。这幅画作于道光十三年（1833年），比前作早十四年。这是苏六朋从不同角度来诠释他所认识的苏武牧羊的动人故事。另两件《苏武牧羊图》则仍是写老态龙钟的苏武在孤寂、寒冷甚至有些绝望的环境中放牧着那些本来与自己毫不相干的羊只，苏武或坐于寒冷的地上，或斜靠在竹竿上，年迈力衰，心灰意懒。只有惟一象征其精神与气节的汉节屹立于身旁。不管是苏六朋画的哪一幅《苏武牧羊图》，还是其他画家所画的任何一幅《苏武牧羊图》，只有构图、布局、造景、用笔之不同，但有一点是永远相同的，那就是紧随苏武的汉节。

此外，广东省博物馆藏有一件同类题材的人物画，名曰《苏武持节图》（纸

本，设色，纵 178 厘米、横 93 厘米，作于 1858 年)。该图画的是苏武被汉朝派来的使者迎接回国的情景。经过十九年的风霜雪月，身心俱疲的苏武持节坐于马背上，老态龙钟，但仍不忘紧握汉节；旁边站着一位汉朝的将军，神态威严，身后跟着一位随从。苏六朋将苏武的无奈与坚毅、汉朝将军的威仪、随从之谦恭刻画得惟妙惟肖。对于苏武这样一位命途乖蹇的传奇人物，苏六朋有诗咏之曰：

弓疲矢尽三千里，节敝尤穿十九年。
流落天涯自离别，当时谁拟画图传。
节旌落尽始归来，白发龙钟老可哀。
犹胜生降不归汉，将军空自望乡台。

表现出对这位命运坎坷但气节刚正不阿的英雄的景仰之情。

西山采薇

在远古的商代末期，孤竹君有长子曰伯夷、次子曰叔齐。临终时遗命立叔齐继位，叔齐则蝉让其兄，伯夷以父命而不受，遂出走。叔齐亦不立而走。当时周武王伐商，伯夷、叔齐叩马而谏，未果。待到周得天下，伯夷、叔齐耻食周粟，隐居于首阳山，终日采薇而食，

最后遂饿死。这是司马迁《史记．伯夷列传》中所记载的史实，长期以来作为一种不事新主、坚守气节的象征而在文学、绘画中广为传诵。南宋时期的画家李唐痛恨当局南渡降臣苟安，遂作《采薇图》以自遣，寄托怀抱，此图现藏故宫博物院，这是目前所见存世最早的《采薇图》。

苏六朋也作《采薇图》，该图作于1834年，苏六朋自己题识曰："西山采薇图，道光甲午夏五月，博亭二先生属画于南溪渔舍，枕琴苏六朋"。

这也是一件高头大轴，纵243.5厘米、横120厘米，构图与东山报捷图有神似之处。所绘衣衫破旧的伯夷和叔齐在深山丛林中，食贫自甘。虽然是一种艰难甚至可以说险恶的生活环境，但可以看出二人自得其乐的神态。一人头戴树叶，脚穿草鞋，有些喜笑颜开的样子；另一人则与之谈笑风生，一点也没有一丝对于自然环境的困顿而产生的消沉或厌倦。二人旁边均放着盛满薇草之竹篮，四周是险峻之大山、深林及飞瀑，这是一处人迹罕至的地方，惟其如此，才反衬出伯夷、叔齐强烈的生命意志和坚忍不拔的气节。这是苏六朋的别具匠心处。

为吸毒者戒

早在唐代贞元（785—804年）年间，阿拉伯商人就将罂粟带入中国，不过那时只是药用。到了明代，吸食鸦片开始盛行，清代达到“鼎盛”，所以康熙年间的广东顺德籍诗人罗天尺（1686—1766年）对此有所警觉，曾写下《鸦片诗呈锦州高明府》诗曰：

岛夷有物名鸦片，例禁遥颁入贡槎。
破布叶醒迷客梦，阿芙蓉本断肠花。
何期举国如狂日，尽拌长眠促岁华。
醉卧氍毹思过引，腥烟将欲遍天涯。

其中“何期举国如狂日，尽拌长眠促岁华。醉卧氍毹思过引，腥烟将欲遍天涯”已对日后吸毒之风的蔓延提出了警告。历史的发展表明，鸦片之毒果然如罗天尺所预料，所以才有后来的林则徐虎门销烟以及1840年的首次鸦片战争。

对于这场漫长的、于中国人民来说在政治、经济与日常生活产生深远影响的战争中，很多文人不再沉默，纷纷拿起笔来以各种形式表达自己的所思所想。作为长期以来一直关注民生的苏六朋来讲，自然也不例外。

现在所能见到的苏六朋以此为题材的画作是咸丰四年（1854 年）所作的《戒烟图册》。在这本纸本、设色、仅有三开的、纵 28. 3 厘米、横 35 厘米的小册页，我们看到了一个画家的道德与良知，而这种其实对于很多画家来说并不难做到（却没有去做）的“雕虫小技”却焕发出人本主义的光芒。

第一开作品描写的是一个骨瘦如柴、衣不蔽体的吸毒者在世人讥讽的目光中苟延残喘的情景。画面所绘人物有三人，其中一人为吸毒者，因为长期吸食毒品而使其身材变形，颧骨脱出，双腿宛若两根木棍，活脱脱一具行尸走肉，令人不堪入目；另两人则神采奕奕，行为端庄，穿着也极为考究，看见吸毒者从旁经过，不禁为之侧目。三人的表情、神态形成鲜明的对比。苏六朋在画上题诗曰：

往事回头万念灰，云烟吐纳最堪悲；
且从□市吹箫去，漫向侯门报足来。
霜雪多情随鬓发，神观无梦绕蓬莱。
嗟君只剩尸骨气，休怪旁人骂不才。

将吸毒者的下场通过诗笔进一步揭露出来，予人以警戒，其良苦用心可鉴。

第二开作品描写女主人为劝戒丈夫

停止吸毒，气愤地挥刀斩烟枪的情景。正如苏六朋所题四言小诗曰：

害命鸦毒，视若合玉；

娘子军来，势如破竹。

画面上一清秀女子挥舞菜刀、不顾男人苦苦哀求而砍向烟枪，身后一张大床上，药膏、烟灯仍在，可见是男人正在吸食时被内人所“擒获”。在女子要遵循“三从四德”训言的古代，此女子不顾丈夫所求，义无反顾地“毁灭”吸毒工具，足见其决心之大，从侧面也看出吸毒祸民之深。

第三开作品也是警世之作，所画一男人躺在床上拿着烟枪准备吸食，男人也是一具形同槁木的躯壳，家徒四壁，而女人则坐在床边抽泣，一副无可奈何的样子。苏六朋题诗曰：

膏肓疾痼，久成痴病；

作速开灯，乃可活命。

吸毒者已经对毒品具有了强烈的依赖性，且看床上之男人一副痛不欲生的惨相，只有靠开灯点燃烟枪才能维持其生存。此画是从另一个角度解析毒品于世人之危害。

无独有偶，同时代的山水、人物郑绩也对这一题材表现出浓厚的兴趣，他

不仅像苏六朋一样画了一组警世国人的系列“禁毒”人物画，还为每件作品配以小诗。此组画虽已失传，但由其题诗我们可以略窥郑绩此画之大致内容及其与苏六朋异曲同工之艺术效果。组画共十二幅，故题诗亦十二首，均为四言，分别是：

明知绝路，偏入其门。
循循善诱，不觉销魂。

始犹畏羞，渐以为荣。
或宴嘉宾，谬曰解酲。

合眼尸然，弯腰蚓然。
此情此态，谁曰不然。

日午照斜，夜睡未起。
任人报急，高枕弗理。

倦欹床前，连环咳声。
英雄何用，百病丛生。

米甕可罄，膏铛难少。
金丹百炼，何日得了。

灯盘之外，事事不知。

父母交责，乐极生悲。

田园台榭，复易主人。
祖祢遗泽，尽附水滨。

茅屋萧条，烟火何薄。
思量没计，鬻妻典子。

朽丐不少，未足为奇。
此非乞饭，求屎疗饥

孤灯只影，多少风霜。
幕天席地，吹茵亦香。

美厦绮罗，于今安在？
若肯回头，还超苦海。

作者苦口婆心，用诗画这种独特艺术形式劝戒那些迷途不返者，与苏六朋生动的漫画作品相比，相得益彰。两位画家同居一地，又同是好友，在绘画题材上均同样关注民生，表现出平民画家淳朴而博大的胸怀，也是非常难得的了。

岭南漫画之父

苏六朋的人物画常常针砭时弊，切中肯綮，具有漫画性质。在他之前，至

少在广东画坛，尚无人作过类似的尝试，因此，在这个意义上，称他为岭南漫画之父是当之无愧的。

能代表苏六朋漫画风格的，无疑是《通宝图》。如果说上述苏六朋的《戒烟图册》已经具有漫画雏形、在关注民生方面已经初显端倪的话，作于道光十七年（1837 年）的《通宝图》则完全是一幅典型、成熟的漫画作品，可称得上苏氏鼎立之作。

《通宝图》（广东省博物馆藏）是一幅不同于苏六朋其他作品的非典型人物画。在这幅纵 134.3 厘米、横 66.3 厘米设色纸本画中，作者画了一个硕大的圆形方孔钱，在钱的方孔处、边沿分别聚集了无数的三教九流的人群，有举刀砍钱者、有锯钱者、有使出浑身力气欲将钱扛走者、有攀附在钱上陶醉者、苦心经营者、望眼欲穿者，也有将钱作船划桨者、将其作图腾顶礼膜拜者……等等，而在孔方兄的前方，则画出社会众生相，有摆摊鬻物者、有饱食终日者、有挈妇将雏者、有货郎、渔樵、耕者、牧童，也有达官、贵人、僧侣、乞丐、武夫、杂耍、艺者、闲人等等。作者用极其夸张、幽默的笔法将生活中形形色色的芸

芸众生活灵活现地表现在尺素中，讲述千百年来那种为“钱”所役的社会现实。更精彩的是，作者在画的上端用极其工整的隶书所题写的打油诗，将画中所昭示的主题通过浅显的诗句进一步诠释出来。诗曰：

肆字孔方兄，老儿翁，少儿童，九流三教凭他弄，公门不公，空门不空，此中便是神仙洞。臭黄铜香穿鼻孔，心黑眼睛红，害成痛，气成疯，外边难进中工工，少些廉耻，多些难通。冬要烘烘，春要用好财东。经营万种，闷热丁头虫。

将活生生的世态和势利人心剖析无遗。

《通宝图》在中国绘画史上的地位也是显而易见的，在清代嘉、道年间，当绝大多数画家仍然停留在诗书画氛围之中的风花雪月、寒江野鹤或才子佳人的笔情墨趣时，苏六朋已将笔端伸到社会现实中不和谐的一面，以辛辣之笔勾勒生活真实。这种现实关怀的创作态度成为后来崛起的以写实为主的漫画家们的先声，使他无可置疑地成为中国漫画史上的一座里程碑。

指画名家

指画意即用指头、指甲和手掌蘸水墨和颜色在纸绢上所作之画。清代学者方薰在其画论名著《山静居论画》称其起源于唐代的张璪，“璪作画或用退笔，或以手摸绢素而成”。但实际情况是，张璪只是专以秃笔作画，偶以手指涂抹绢素而已。学术界普遍认同的观点是，真正将指头画运用于实践并卓然成家者，乃清代康熙年间的铁岭人高其佩。高其佩（1660—1734 年）字韦之，号且园，其指头画自谓得自梦授，张庚称其指画有“咤石成羊”之妙，广东省博物馆藏其多幅指画名作。其从孙高秉著有《指头画说》,对指头画的技法及其高其佩指画艺术作了详细介绍。高其佩传承弟子主要有甘怀园、赵成穆、李世倬等,其后,以指头画擅长者有萨克达、俞珽、瑛室等。乾隆、嘉庆以后,兼工指画者益见增多。广东方面,兼擅指画者除苏六朋外,主要有吴韦、罗清、屈羹梅、梁枢、严伦、冼斌、居廉及何长清等。而中国现代画家中,又以潘天寿指头画为典范。

苏六朋传世的指画作品据笔者不完全统计，大致有十数件，占传世画迹之

近十分之一。比较有代表性的作品为《达摩像》轴（纸本，设色，纵 139 厘米、横 57 厘米，广东省博物馆藏）、《三仙图》轴（纸本，设色，纵 203 厘米、横 108.5 厘米）、《光颜却美图》轴（纸本，设色，纵 338.6 厘米、横 137.5 厘米）、《盲人打斗图》、《鹿图》（纸本，设色，纵 222 厘米、横 56 厘米，香港中文大学文物馆藏）等。《达摩像》轴所画端坐蒲团之上的达摩静心参禅，人物祥和安定，洗涤尘念，一心向佛，而这种艺术效果的获得正是通过苏六朋精湛的指墨工夫所勾勒的线条及其所渲染的场景所达到。从这点上讲，苏六朋的指画并不输于笔画。

苏六朋的指画既有粗头乱服一路，亦有工细笔妙一路。前者如《鹿图》，所画一山间梅花鹿站在飞泉流泻之山脚，回头凝望。作者用墨随意，墨点多而不乱，从画面看，多用焦墨为之，淡设色；后者如《三仙图》轴，所画三位神仙脚蹬草鞋，或挥麈，或背斗笠，或手捧葫芦。线条遒劲、流畅，勾勒细腻，着色鲜明，颇类笔画。此类画，从技法及运墨看，当为笔、指混用所达之效果。其他如《达摩像》轴，所画达摩端坐于蒲

团。人物纯以墨线钩染而成，粗犷而不拘绳墨，蒲团之构图则缜密、细腻。

如果单就指画而论，苏六朋完全可与岭外之专业指画名家如高其佩等并驾齐驱而不逊风采。

山水画风

在人物画之外，山水画应该是苏六朋画艺中最能代表其艺术水准的画科了。

苏六朋的山水画仍然是和广东其他山水画家一样，沿袭着宋元、董其昌、“四王”以来的画学传统。也是和同时代的其他很多画家一样，在笔墨游戏中寄托自己的创作理念，将诗境、意境、笔墨和绘画语言的变革结合起来。平心而论，苏六朋的山水画尚无法在画坛上卓然大家，甚至不能说有很多独到的创造，但其已烂熟于胸的山水画风却是在他的艺术生涯中占据着非常重要的地位。因此，要全面了解苏六朋其人其画，山水画是一道不可逾越的山岭。

就传世画迹而论，苏六朋的山水画大抵可分为粗笔和细笔两种类型。

粗笔的一类，大致从“吴门画派”沈周、文征明处得径，并传其师德坤衣钵，其代表作有《西山采薇图》、《层峦

碧涧图》（纸本，设色，纵128.4厘米、横31.3厘米）等。后者运笔及皴擦均粗犷，设色浅淡，颇有沈周粗笔一路风格。

细笔的一类，则从宋元得径，具王希孟遗风，喜用厚重的石青石绿烘托苍翠效果，敷色明艳，如《深山游春图》(一名《罗浮山水图》，绢本，设色，161×75厘米，广东省博物馆藏)。该图所绘罗浮山的崇山峻岭，山势奇伟。作者用笔细腻，构图缜密，悉用青绿赋色，能得王希孟《千里江山图》(故宫博物院藏）遗韵。

此外，苏六朋也常常画一些小景山水，如扇面、团扇、斗方、册页之类，或许是应不同层次的求画者的要求，他在这些方寸之中，往往截取外景一角，或芦苇，或渔舟，或山涧，或蕉林……，以简淡、率意之笔为之，其中也不乏佳作者。如广东省博物馆所藏《渔舟小憩》团扇即是一例。

花卉画风

以苏六朋绘画而论，人物理所当然名列第一，山水则次之，花卉再次之。关于其花卉，李长荣称其“天真烂漫，直逼徐文长”。徐文长即徐渭，是明代后

期具有划时代意义的花鸟画家，其开创之泼墨大写意花鸟对后世如石涛、八大、扬州画派及吴昌硕、张大千、齐白石等影响甚大。

苏六朋的画作中，除了在其人物和山水中作为衬景的、处于从属地位的花卉、竹石之类的画以外，纯粹的花卉画极为罕见，就笔者所过目的，大约仅有《花卉》横幅（广州美术馆藏）、《花卉》斗方（香港艺术馆藏）、《蚕桑》斗方、《翠鸟》斗方（收藏地不详）和《红棉八哥》轴（原澳门贾梅士博物院藏）等。

并无创作年代的《花卉》横幅是一幅迥别于其他风格的苏六朋作品。这不仅仅体现在他的署款“笑翁”在其他任何画作中并未见使用（此画钤白文印“怎道人”），还在于在这幅纵 42 厘米、横 142 厘米的设色、写意花卉画中，我们认识到苏六朋画艺的多面性与他多方面的艺术才华。这其实是一幅构图并不复杂的折枝花卉画，所画花卉既有牡丹、桃花，也有水仙、月季，画的左侧是太湖石作陪衬。花卉多用没骨法画成，设色淡雅，明显地是从徐渭处得径，并参以恽南田画法，再融会己意，与同时的广东花卉画名家居巢（1811—1865 年）

及其稍后的居廉（1828—1904 年）的早期作品颇多相似之处。

至于《花卉》斗方则又是另一种风貌：完全是工笔，所画花卉也是折枝，玉柄袅风，婀娜多姿。在勾勒及其赋彩方面显得极为秀丽、文气——尤其是叶茎的描写，所以有人认为是苏六朋爱妾余菱代笔，其实也是不无道理。该图款署“瑶山大兄先生属正，甲辰九月怎道人六朋”，“甲辰”道光二十四年（1844 年），乃苏六朋盛年之作。

《蚕桑》和《翠鸟》都是画在纵 34.2 厘米、横 29.5 厘米的宣纸上，均为设色之作，工写结合。前者作于道光十六年（1836 年），构图极为简略，仅仅写几条肥胖的蚕伏在一簇桑叶上贪婪地啃食，与恽南田的没骨花卉不同的是，他先以墨线勾茎，在敷以淡青绿，与后来居巢、居廉的撞水、撞粉之法有明显不同，但气韵与格调却极为相近，有着浓郁的岭南特色，但就此画而言，是为“二居”之先声；后者则保留了传统花鸟技法，用双钩法画翠竹，较为工整，山石之点苔与留白则随意洒脱，画面的中心——红翠鸟站在竹枝上，悠然地仰望着右前方。作者的运笔非常细腻，红翠

之羽翼、拖尾也是描绘得栩栩如生。苏六朋用隶书工工整整地左上角题识曰：

红翠亦名捣药禽，《罗浮山志》言其形罕见，春夏间月夜鸣于深岩幽谷中，啼云克丁当，宛如杵臼敲戈之声，一疾一徐，皆中音节，清亮可听。予十年前居延祥寺，晓起曾一见之，六朋并记。

据此可知此画实乃写实。

《红棉八哥》轴纯为写意之作，写八哥屹立于红棉枝头，花朵、树干及鸟的画法均有别于同类画，用赭色直接画出花瓣，具有鲜明的“前卫意识”，惟署款“浮山樵子六朋”乃其本色。

资料表明，苏六朋的花卉画未能在其艺术生涯中占一席之地，多是随意写来，不事渲染，所以在关于他的研究中，几乎无人言及。

白描画风

中国画史上，纯以线条来表现人物且能达到传神效果的，莫过于白描。这种神奇的技法仅以线的粗细、浓淡、曲直、短长等的变化来表现万物之形与神，不施粉黛而神韵自足，唐代张彦远《历代名画记》所谓之“草木敷荣，不待丹碌之采；云雪飘扬，不待铅粉而白；山

不待空青而翠，凤不待五色而綷”便是对这种技法（包括水墨）的形象概括。

白描画法，最早始于何时，画史上似乎还没有明确的定论，北宋苏东坡云：“吾尝于灯下顾见颊影，使人就笔画之，不作眉目，见者皆知其为我。夫须眉不作，岂复设色乎？设色尚有部位见长，白描则专在两目传神，其烘染用淡墨，或少以赭石和墨亦可，笔法须洁净轻细，得其轻重为要”。这也许是白描技法受到文人关注的最早记载，真正成为一门独立画科并且涌现出长于此法的画家，也是在北宋时期才开始出现。这一时期，出现了一位白描技法的集大成者李公麟。随后，宋代的赵广、贾师古，元代的钱选、任仁发、赵孟頫等均能步其后尘而卓有所成。到了明清时代，丁云鹏、陈洪绶、萧云从、徐渭仁、任薰、苏仁山、苏六朋、任伯年等也都各擅胜场。

苏六朋的白描画法在其人物画中虽然并非主流，但却可透过仅存的数件作品透析其继承并发扬这一传统技法所付出的不懈努力。

李长荣在为苏六朋作传中写道：

蒋叔起廉访（超伯）为其（指苏六朋，——朱万章按）《仿莲社高贤图》大

得龙眠居士白描笔意。廉访，固夙精赏鉴者也。

龙眠居士即为李公麟（1049—1106年），字伯时，舒州（今安徽潜山）人，长居龙眠山，因号龙眠居士，擅画人物、山水，尤精马及白描人物，论者评其白描人物如行云流水，全凭墨线运行，以浓淡、粗细、虚实、轻重、刚柔、曲直来表现对象，“使人望而知其轮廓馆阁、山林草野、闾阎臧获、台舆皂隶，至于动作态度、颦伸俯仰、小大美恶，与夫东西南北之人才，分点画尊卑贵贱，咸有区别，非若世俗画工，混为一律，贵贱妍丑，止以肥红瘦黑分之”（《宣和画谱》卷七）。

苏六朋的白描画法能传其衣钵，在广州美术馆收藏的一幅《仿龙眼洪崖先生出游图》（纸本，墨笔，阔53厘米）扇面中，苏六朋自题云：

予数十年江海，见古画不下千百，独于宋迹所见寥寥，即有所见，定多赝本。昨从友人处得观李伯时真笔小帧，刻画衣冠而兼肖其神理，诚大手笔也。心境顿开，似有少得，遂发之毫端，但妍与媸□□计也，不审观者以为何如？道光嘉平月再识于枕琴读画之室，怎叔。

从题识可知，苏六朋对李公麟作品是心仪已久，认为“诚大手笔”，而获观其画则“心境顿开”。该图和香港中文大学文物馆所藏的一件《人物》扇面（纸本，墨笔，阔 53 厘米）一样，虽然乃小品之属，但所画人物线条流畅、细劲，人物造型生动，乃其经意之笔。香港艺术馆所藏作于 1858 年的《免胄图》扇面（纵 18 厘米、横 54 厘米）和广东新会博物馆所藏的《冯煖为孟尝君收债图》扇面也是同类作品。

在苏六朋白描诸作中，堪称扛鼎之作的当属香港中文大学文物馆所藏的《白描罗汉》卷（纸本，墨笔，纵 49 厘米、横 363 厘米）。此图场面宏大，描写人物近五十人，有蒲团打坐者，有诵经参禅者，有推背摩挲者，有闭目深思者，有交头接耳者，有手托观音像者，有拄杖肃立者，有骑麒麟者，有骑龙头者，有牵狮子者……；既有大肚弥勒，也有精瘦头陀。罗汉之千姿百态在苏六朋笔下呈现出来，并借助简洁的线条、流畅的运笔和娴熟的构思在画卷中获得新生。

书画双璧

苏六朋不仅是一个成就卓著的画家，

同时也是一个造诣颇深的书法家，因书名为画名所掩，所以其书法成就反而不被人所知。

苏六朋一生都是以布衣终老，未能步入仕途，也没有资料记载他曾参与过科举考试、博取功名，他的书法几乎没有受到正统馆阁体之约束。所以我们能见到一个闪耀着个性光芒的书法家的苏六朋的形象。虽然他的书法作品远不及绘画传世之多，但透过以下作品仍然能洞悉到作为书法家的苏六朋的另类艺术：

1. 隶书八言联，纸本，121×24.5厘米。香港中文大学文物馆藏。

2. 隶书七言联，洒金笺，161×34.5厘米。广州美术馆藏。

3. 隶书七言联，1860年，洒金笺，118.5×28厘米。广州美术馆藏。

4. 仿金文伯申彝铭轴，纸本，102.5×30.5厘米。香港尤绍曾先生藏。

5. 王大令书扇面轴，纸本，121×60厘米。香港中文大学文物馆藏。

6. 篆书七言联，丙戌（1826年），纸本，123×28.5厘米。顺德博物馆藏。

7. 隶书八言联，1852年，纸本，117×25厘米。香港艺术馆藏。

8. 隶书李白诗册，纸本，22×31厘

米。香港艺术馆藏。

9. 隶书轴，纸本，67×53 厘米。顺德博物馆藏。

10. 隶书十三言联，纸本，183×29 厘米。顺德博物馆藏。

11. 金文轴，佛山博物馆藏。

12. 金文轴，佛山博物馆藏。

从以上笔者所统计之苏六朋传世书迹中不难看出，苏六朋最擅长之书法主要有隶书，其次是金文、行书和楷书等，而以隶书最为精湛。

苏六朋的隶书除以上诸作外，尚散见于各类画中之题识文字。李长荣谓其“隶法沈古，近蔡中郎”。按，蔡中郎，即东汉时期的文学家、书法家蔡邕，长于篆书和隶书，论者评其隶书结构严整，点划周到，体法多变，骨气洞达，爽爽有神。著名的隶书名作《熹平石经》便由他参与创作。李长荣将苏六朋隶书与蔡氏相较，可见对苏氏的隶书是颇为看重的。

香港中文大学文物馆藏《隶书八言联》“叠鼓夜寒锤灯春浅，写经窗静觅句堂深”为其隶书代表作。该书结体平整，折笔粗而飘逸，纵笔平稳，在汉隶之外别开生面。

隶书之外，金文是其书法之主要表现形式。其金文多为摹古，他在广东佛山博物馆藏的《金文轴》中题识曰："久不仿古，今日偶一为之，执笔忘字，与金石所刻觉远矣。恐识者见讥矣"，可见是从临摹古人中得来；他在另一件《金文轴》中也同样题识曰："道光丙申九月九日摹锺鼎铭文字于芝草琅玕长安乐轩，浮山樵子六朋"。虽然为临摹，但也参以己意，不论间架结构，还是运笔取势，已经融入笔意，而且喜用枯笔，飞白处苍劲有力，圆润老辣。

苏六朋的金文作品往往不是一件独立的金文之作，常常与隶书、行书相交融，如香港私人所藏之《仿金文伯申彝铭》（纸本，纵 102.5 厘米、横 30.5 厘米）便是先临金文，再以隶书释文，最后以行书署款，可谓别具一格。

苏六朋书法中最具特色的还是他的题画部分，由于不拘绳墨，无囿无碍，所以更能张扬豪放、狂傲的个性。李长荣称其"题画大草数十字如一字，奇姿宕逸，合张长史、米南宫为一手"。张长史为唐代书法家张旭，米南宫为北宋书画家米芾，两人均是在书法史上开宗立派的里程碑人物，李长荣认为苏六朋的

题画书法集中了两人特点，足见对其评价之高。

画家诗风

苏六朋不仅是一个画家、书法家，同时也是一个诗人。

苏六朋的诗歌主要散见于画作题识中，据李长荣言苏六朋曾刊有《枕琴仅存草》，而且在李氏所辑录的《柳堂师友师录》中专门选辑其中三首（分别为《自题李子虎广文属绘柳堂修禊图和黄香石舍人韵》、《展修禊日，约张南山、黄香石、梁献廷、邓荫泉、李子虎、郑纪常同步出北郭看红棉集寄园纵饮》和《子虎招同南山、香石、少白、荫泉、献廷、纪常集柳堂拜坡公生日，余绘坡公负大瓢行田间图，属姬人余镜香绘朝云诵偈图奉供》，已分别见诸上文），不过现在已难以见到此书，但这并不妨碍我们认识作为诗人的苏六朋。

张维屏在评论苏六朋诗时，称其“诗、字亦有生趣”，李长荣则谓其诗“率意寄兴，磊落嵚崎”，上文中笔者已引用苏六朋诗作多首，其率意之风格已可概见一斑。在此，笔者不妨再摘录另外一些诗句，或可有助于人们更深入地

了解苏六朋的诗风：

书占名山著，诗争远岛传。

——《赠子虎》

多个鹤叟肉生骨，一生绿水青山时。

——《题人物图》

偶闻梵语境清绝，飞出钟声山窝然。

——《鼎湖半山亭》

树树似秋色，山山惟落晖。

——《题猎归图》

雪压驴背白，行行诗兴催。

——《题雪行图》

匡林有客抚瑶琴，瘦石云间福地深。
茶熟香温心静候，披图晤出七弦心。

——《题松下抚琴图》

四时行乐酒，一笑解禅花。

——《赠张南翁》

携手河梁今夜月，落花时节古人诗。

——《乱后汾江遇李子虎》

其他一些诗句如“理参名画妙，味

入旧书深”、“斋幽宜水石，入酒比神仙”、“梧桐月下停琴榻，杨柳风中弄笛船”、“前身未敢夸明月，别号何妨署散人”、“鹭鸥践约惟依水，蝴蝶行踪只问花”、“老树有奇骨，幽花无俗香”……等等，既代表了苏六朋淳朴、率真的诗风，又反映了他的人生哲理。

苏六朋在理论上也颇有建树，据说他曾著有《吕祖仙迹》一百二十页和《雅俗求真云裳画记》，虽然现已难觅其迹，但从后者的题名看，应当是讲画学理论或创作心得的，可惜也失传，只能指望于该书的惊奇发现了。

薪火相传

苏六朋的画艺，通过其后人及其弟子的承继而得到发扬光大。中国画史上，以一门风雅著称者不计其数，北宋的黄筌、徐崇嗣、米芾、明代的文征明、蓝瑛、清初的恽南田、王时敏、晚清的任熊、近现代的齐白石、傅抱石等等，均是翰墨传家之佼佼者。广东画坛上，这类家族式的书画人家也是层出不穷。明代有林良、黎民表、清初有王应华、清代中后期有黎简、潘有为、谢兰生、张锦芳、苏六朋、招子庸、叶梦龙、梁蔼

如、居廉、颜钟骥等，近现代有高剑父、黄少梅等，他们均是以一人扬名于画史，然后其子女或兄弟姐妹继之，传其艺于后世，一定程度上延续了父辈之画风。苏六朋家族也是如此，史志称其“侍妾及三子一女均能肖笔佥云，书画一家也”。但其三子中，现在仅知苏腾蛟、苏子鸿二人，此外，其孙苏逢圣亦擅画。

苏腾蛟为苏六朋儿子，字铁琴，一字小琴，广东省博物馆藏其人物画《仿唐六如眉山翰墨图》轴和《夜宴桃李园图》。前者所写乃宋代苏东坡一家父子数人围在一起讨论诗赋、书画的情景；后者乃写春天之时，文人墨客雅集于桃李园中饮酒谈诗的情景。两画均为典型的苏六朋一路之风格，所不同者，乃其用色及其笔力稍弱。此外，广东省博物馆尚藏有他所画的《华山图册》，青绿山水，所写景色近乎写实，将华山主要风景名胜一一描写出来，示人以路径，所以有人又说这实际上是一本华山导游的地图册，具有极高的文献与实用价值。此类风格与其父略有不同，可惜不多见。

苏子鸿为苏六朋幼子，字少琴。《广东省立中山图书馆馆藏金石书画选》载有一件款署“小琴苏濂舫”的《松荫读

诗图》，钤朱文印“小琴”，编者将其定名为苏子鸿所作。从时代风格看，属晚清时期。画一文人半躺在山间松荫之竹席上潜心读书，双腿盘曲，赤脚，身后一个硕大的酒壶与高脚酒杯，一副悠然自得的无形文人的模样。从画风看，与苏六朋一脉相承。

苏逢圣为苏六朋孙子，字琴孙，一字琴苏，别署永宣道人，是苏六朋家族中惟一获得功名的人，曾于光绪十四年（1888 年）中举人，光绪十六年（1890 年）选学海堂专课肄业生。同时也工诗，著有《俟园诗钞》二卷。史载其“性倜傥不事生产，不攻举业，好读异书，嗜酒工诗”，汪鸣銮称其“天才放逸”。如果说苏六朋儿子苏腾蛟还能传其衣钵、在画中能见其画韵遗风的话，在其孙子苏逢圣的画作中几乎已见不到苏六朋的影子，完全是另外一种风貌。《渔隐图》（纸本，设色，纵 98 厘米、横 46. 5 厘米，原澳门贾梅士博物院藏）便是这种代表。

苏六朋的弟子能传其衣钵且扬名后世者极少。虽然他长期在广州的石亭池馆授徒鬻画，但见诸史乘或名传后世的弟子可不多，目前所知仅有刘简、陈琛、

何作裕等人，其中除何作裕之外，其他的身世均不为人所知。在广州美术馆藏有何作裕的《人物》团扇（绢本，设色，直径24.5厘米），其他情况一无所知。

何作裕，字搜崖，别署葵山村人，广东香山榄溪人，光绪年间贡生，历任广东石城（今廉江）、翁源教谕，是一个多才多艺的文人，精音律、擅长围棋，绘画方面长于山水、竹石等，效法“扬州画派”的华岩和李复堂，并擅长人物，尤其是工于仕女，则是从苏六朋处得法，上追赵千里及“吴门画派”的仇英。从他的活动情况看，应该是苏六朋晚年时候所传弟子，而且所师时间当不长。画作传世极少，广州美术馆藏其作于光绪三十三年（1907年）的《花鸟》轴，绢本、设色，纵152厘米、横77.5厘米，乃其传世之鸿篇巨制，不过已无苏六朋习气。原广东国画研究会的黄少梅（1886—1940年）曾从其习画。

画坛双艳

和很多书画家一样，苏六朋内室也长于丹青。他的爱妾余菱也是擅长画人物，并且也能作高头大轴，在岭南女书画家中小有名气。

余菱字镜香，别署镜香女史。当时广东还有另一女画家名叫冯仙霞，以画白描人物著称，夫君乃梁琛，为苏六朋好友，两人被称为“画坛双艳”。桂林籍诗人倪鸿（字耘臞）曾为冯仙霞写《怀人》诗曰：

落落乾坤两逸民，布衣终老不言贫。

谁知卖画文奁畔，各有如花捧砚人。

作者并有自注曰：“苏枕琴、梁献廷两画师妾皆能画”。诗中所谓“两逸民”便分别指苏六朋和梁琛，两人均为平民画家，卖画为生，所以有“布衣终老不言贫”之说；末句“各有如花捧砚人”则分别指余菱和冯仙霞。

余菱的人物画传世不多，目前所见有香港中文大学文物馆藏《人物》册页二桢，原广州美术馆藏《人物图》轴一件。

道光二十六年（1846 年）六月，梁琛题其人物画《酒中仙》曰：

镜香女史，吾道契苏枕琴之令姬也。出自潘汉石法家之门，夙昔所见、所闻，已得笔墨消息。及归苏门，精心翰墨，静细异常。余请写酒中八仙，极得唐六如风味。或谓笔墨虽得自枕琴，而有枕琴所不及，余亦以为然。且品格磊落，

有名士气概，诚闺阃中所难得者。枕琴何厚幸致此。余甚美之，余甚宝之，并请诸公题跋之，以志不朽之意焉。

从这段短短的跋语我们可以得知，余菱在嫁入苏门之前已经在绘画上颇有造诣。在苏六朋的言传身教下，画艺更见长进，甚至有出蓝之誉；并谓其得唐伯虎风味，“且品格磊落，有名士气概”，则使称其德艺双佳，非其他闺阁中人所企及。梁琛所言“并请诸公题跋之”，目前只能见到的是仅在道光二十七年(1847年）二月廿八日，广东著名山水画家和画学理论家郑绩题五言古诗一首，其余“诸公”之题已不知所终。诗曰：

画笔垂千古，士夫未为奇。
竹美文与可，马称李伯时。
更有辋川图，难再得王维。
古人皆足法，然非女画师。
闺中绘事多，描粉抹胭脂。
兹洗尽铅华，淡光映砚池。
吟情兼醉态，腕下具仙姿。
灵机原天授，法活学阿谁。
传秘应不远，瑶琴枕上知。

诗中对余菱及其人物画赞许有加，其中末句“瑶琴枕上知”则是暗指苏六朋，因苏六朋字枕琴，故指。

字号与疑年

对于很多书画家来说，起一些雅号别字是很常见的，这往往反映出他们的志趣与怀抱。有的书画家的字号并不止一个，甚至十数个，如徐渭、髡残、石涛以及广东的黎简、居廉等，苏六朋自然也不例外。

苏六朋较为多见的字是枕琴，别号主要为怎道人、怎叔。因字“枕琴”而衍生的别号则有枕琴子（《人物册》，容氏颂斋藏）、枕琴道人（《人物册》，容氏颂斋藏）、枕琴居士（《白描罗汉卷》，香港中文大学文物馆藏）、枕琴道子（《山水人物图》斗方，香港中文大学文物馆藏）、枕琴道士（《人物图》斗方，香港中文大学文物馆藏）等。据不完全统计，苏六朋的其他别号多达数十个。大致可分为如下几类：

一是与籍贯南水村有关的，主要有：南水村佬（《隶书八言联》，香港中文大学文物馆藏）、南溪渔隐（《山水人物图》斗方，香港中文大学文物馆藏）、南水渔郎（《人物册》，容氏颂斋藏）、溪南渔叟（《山水人物图》斗方，香港中文大学文物馆藏）等；另一类是与罗浮山有关的，

这在上文《罗浮山结缘》已经说明，此不赘述。此外，苏六朋尝使用“梦香生”、“云常（裳）道人”（《山水人物图》斗方，香港中文大学文物馆藏）等别号，其出处待考。

至于苏六朋的生卒年，历来并无明确的记载。香港的李国荣经过考证，认定其生年当在乾隆五十六年，即公元1791年。广州专门研究岭南书画史的谢文勇也认可这种说法。其主要理由在于李国荣先生所发现的苏六朋一幅署有“庚戌”年款的《中秋赏月图》，该图有一段长题诗，诗曰：

少时不辨中秋月，视与常时无各别。
老人偏与月相忘，恋月还应恋佳节。
老人能得几中秋，信是流光不可留。
古今换人不换月，旧月新人风马牛。
壶中有酒且为乐，杯巡到手莫推却。
月圆还似古时圆，故人散去如月落。
眼中渐觉少故人，乘月夜游谁我嗔。
高歌太白问月句，自诧白发期青春。
青春白发故不及，豪卷酒波连月吸。
老夫老及六十年，更向中秋赊四十。

末署“莘畬二兄先生画即正，庚戌中秋怎道人六朋”。

据谢文勇考证，此诗见载于孙承泽

的《庚子销夏记》卷三，原为沈周的《竹庄赏月图题诗》。苏六朋引此诗，且并不说明出处，意在有意巧合自己年岁。"庚戌"为1850年，时年六十，则生年应为1791年。

而卒年，主要来自于时人罗惇衍题苏六朋自画像。罗惇衍题识作于同治元年壬戌（1862年）阴历四月八日，罗惇衍自谓乃题枕琴先生遗像，这说明至少在此之前苏六朋已经谢世。现在所能见到苏六朋传世的署有年款的作品中，最晚的是作于咸丰十一年（1861年）三月的《对弈图》（广州美术馆藏），在此之后尚未发现有作品传世者。因此可以断定苏六朋去世的时间是在1861年3月以后、1862年4月8日以前。

时名与后世评价

苏六朋是一个职业画家，同时也是一个诗文书法兼擅的文人，虽然一生中并未获取过功名，未能进入主流的"学而优则仕"的文人阶层中，但却与当时广东代表主流的文人如张维屏、黄培芳等保持着极为良好的社交关系，而且以平民画家的身份获得高度的赞扬。张维屏这样评价苏六朋：

枕琴善画人物，大而盈丈，小而分寸，男女老少形神各肖，衣冠动作，笔笔生动，天生绝技，一时无两，宜求者接踵而至也。

看得出来，张维屏是对其画事赞赏有加，而且称之为“天生绝技，一时无两”，这在张维屏所评价的画家中是不多见的。末一句“宜求者接踵而至也”则是说明苏六朋在当时受欢迎的程度。

同样，李长荣也对其绘画及其为人作了如下的概括：

吾粤画家，足迹不逾岭而名动海内者，山水推黎二樵，人物推苏枕琴……所入岁千余金，客到必留，留必尽醉。

他将苏六朋与乾隆时期广东名画家黎简相提并论，足见其推崇之至。其实，就绘画成就而言，苏六朋的确与黎简后先辉映，甚至在广东绘画史乃至中国绘画史上的地位要比黎简还有略胜一筹。这一点，在今天看来已经是无庸置疑。

此外，在苏六朋的一件《人物图》轴（纸本，设色，纵 123 厘米、横 60.3 厘米，原澳门贾梅士博物院藏）上，时人寒芗（字子谷，姓名待考）也题曰：

怎琴道人名重吾粤，一种神妙之趣，人多重之。

这或许代表了苏六朋画作收藏者的一种心声。

苏六朋画艺极高，声名也极隆，在当时已经享有很高的声誉。苏六朋在自己的诗里也几次提及："读书有得颇见道，与世无缘思避名"、"得意之作不轻赠，盛名所推难苟同"……等等。这说明苏六朋在当时已经获得了社会的普遍承认，并不像后来的研究者所说的苏六朋在生前及其身后相当一段时间都受到冷遇。而且从上述引文还可看出，不管是在文人圈中，还是在民间，苏六朋及其绘画都能找到知音——这与很多文人画家的画只在文人圈中得到认同是有本质不同的。

在苏六朋的自画像中，罗惇衍在其过世不久即同治元年（1862 年）题写赞文曰：

解衣磅礴，得画之神；
策杖逍遥，寄画中身。
闲云与伍，野鹤为邻。
忘机脱累，养性葆真。
怀珠自宝，韫璞尤珍。
一丘一壑，学葛天民。

按，罗惇衍（1814—1874 年），字星斋，一字兆藩，号椒生，广东顺德人，

1835年进士，授翰林院庶吉士，1857年英军侵犯广州时奉命与龙元僖、苏廷魁等为团练大臣，后历任左都御史、户部尚书、工部尚书等，著有《孔子集语》、《百法百戒》、《集义编》等。罗惇衍为苏六朋的同时代人，也是当时广州地位比较显赫的官宦文人，他对苏六朋的评价，代表了社会上层的一种观点——虽然其中不乏溢美之词。

对于所取得之盛名，苏六朋本人并不以为然，他在其中一首自题《岩下酣睡图（1858年）》诗中写道：

倦游谁不爱青山，世上浮名好是闲。

缩住白云岩际宿，任他流水到人间。

表现了一种淡泊名利、闲云野鹤式的道家风采，这也代表了一部分平民文人的普遍处世哲学。

在苏六朋作于咸丰三年的一幅题为《弈棋图》（绢本，设色，纵68厘米、横137.5厘米，原澳门贾梅士博物院藏）的画上有黄丹书题诗曰：

君不见禹穴高峰百丈奇，千年王气山之垂；

又不见兰亭觞咏飞雄笔，天花画洒分颜色。

会稽山水锺韵士，风雅翩翩多羽翼。

章生磊落名家驹，湖海意气无人如。
金越文章归领袖，三吴人物争吹嘘。
乌衣□生萧关路，千里青山两担书。
凉秋八月，都门逆旅，相逢如夙好。
黄公之炉酒新酿，唾壶击缺仍悲啸。
令我神情太王生，三杯耳热都倾倒。
我本吴中侠更儒，屠龙之技世所迂。
前身不独疑词客，执笔曾经佐褚虞。
胸中痴耶不能画，闲写秋林木叶疏。
多君真赏足青眼，不似傍人只好竽。
君今吟客久思越，戎装饮马秦淮月。
天涯聚首□弥句，那堪更作天涯别。
山阴风物性所亲，地主如君不厌频。
试听寒夜江头雪，定有扁舟访戴人。

按，黄丹书（1757—1808 年），字廷受，一字虚舟，广东顺德人，诗文书画兼擅，尤长于山水，著有《鸿雪斋诗钞》和《胡桃斋诗余》等。很显然，苏六朋此画作于 1853 年，而此年黄丹书已经过世四十五年，因此黄丹书题跋乃属后人伪托。从黄丹书诗中也看出几乎与苏六朋及其绘画没有任何直接关系。这说明在当时苏六朋的画作已经有人作伪，从侧面反映出苏六朋绘画在当时受欢迎的程度。

奇怪的是，在苏六朋的画迹或后人

的诗文中，题跋或歌咏其画的文字和诗歌极少，这与同时代那些画艺平平、但却广为后人所歌咏的画家如鲍俊、黄培芳、张维屏等形成鲜明的反差，这应与苏六朋职业画家的身份有关。

苏六朋一生以卖画为生，虽然他也赋诗、临池，也参与到当时主流文人的交游圈中，与张维屏、黄培芳、鲍俊、李长荣们诗画酬唱，但在自命清高的古代文士圈中，他的特殊身份是并不被人所认同的。而他的画也与文人画很多的不同，最主要的标志在于文人画重在闲情逸致、笔情墨趣，体现在画中便是流露出的深入雅致，蕴涵在笔墨之外的情愫；而苏六朋的画则大多为迎合社会的需求，不仅在题材上，甚至在构图、尺幅及色调等方面也受时尚或索画者喜恶而定，所以不免出现程式化趋向。这两种截然不同的审美趋向自然也就决定了苏六朋在当时文坛的地位，以至于在很长时间内，关于苏六朋的生平事迹、逸闻趣事未能进入到正统的史乘、笔记中，直到二十世纪初《顺德县续志》的修订才使这种局面得到改观，而此时离苏六朋去世已经有半个多世纪。

在《顺德县续志》中，虽然仅用极

短的篇幅简述苏六朋的生平，但却是迄今为止所见到的后人记载苏六朋传记的最早资料。文如次：

苏六朋……父亦舒，善医，年九十余卒。六朋善画，山水、人物、花鸟、草虫，无不入妙，尤善画盲公，只三两笔而神采欲活。画人物，纸高八九尺则尤为生动。其侍妾及三子一女均能肖笔佥云，书画一家也。所著《吕祖先迹》百二十页，又有《雅俗求真云裳画记》藏诸家。孙逢圣，字琴荪，性倜傥不事生产，不攻举业，好读异书，嗜酒，工诗，汪学使鸣銮称其天才放逸。光绪戊子举人，著有《俟园诗钞》三卷、《者香书屋遗诗》。

后来，广东李国荣先生的《苏六朋》、《雅俗共赏的艺术家——苏六朋》、胡根天的《苏六朋》、谢文勇先生的《苏六朋·苏仁山》、《形神皆备，生动活泼——苏六朋作品略述》、苏庚春先生的《广东绘画史简述》、《梨春居书画琐谈》、李公明先生的《广东美术史》、陈继春先生的《“二苏”的绘画艺术》、朱万章的《苏六朋的人物画》等分别从不同角度对苏六朋展开研究，在前人基础上有所突破，开创了苏六朋研究的新局面，而且

将苏六朋的地位提到与同时期岭外画坛并驾齐驱的高度。但由于受掌握的资料所限，对苏六朋的身世、艺术活动及其多方面的艺术成就未能作全面探讨。

其实，关于苏六朋研究还有很多工作可以做，比如他的家世、他的早年艺术活动、他与文人的交游、他在中国绘画史上的地位、他的艺术传承以及对后世的影响等等，这些问题的解决除了新资料的进一步发掘外，还需要对艺术的自觉与洞察。这项艰巨而有意义的工作期待着素心人来完成。笔者翘首以待！

后 记

自上世纪九十年代末以来，本人相继将有关费时十数年搜集的有关中国绘画史资料撰写成书，它们分别是《陈师曾》、《担当》和《石溪》，并且已由河北教育出版社印行。在撰文过程中，发现其实对于很多在美术史上已经有很高地位的画家，他们的生平事迹与艺术活动等诸多方面仍然是扑朔迷离，更遑论那些并不具有很高地位的一般画家比如苏六朋。因此，中国美术史研究面临的仍然有很多的基础工作。长期以来，笔者一直在做这样的初始工作，并且将自己的兴趣、闲暇与职业融为一体，侵淫于金石书画、浩繁卷帙中。因此也感受到了来自不同方面的快乐，将看似枯燥的劳役转化为无尽的写意生活。这也是撰写本书所得到的最直接的人生体验。

本书从撰稿到梓行，历时年余，其间，文物出版社编辑崔陟君出力尤多；本人所供职的广东省博物馆创造了良好的学术环境，广东文献馆的同人提供查

阅资料的便利，香港中文大学文物馆的李志纲君惠示有关图版……等等，没有他们的慷慨协助，本书的完成是不可想象的。我对他们的感激是诚挚的。

2003年9月16日深夜于广州东垣之水荫小筑